

Prix de cette Livraison: 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

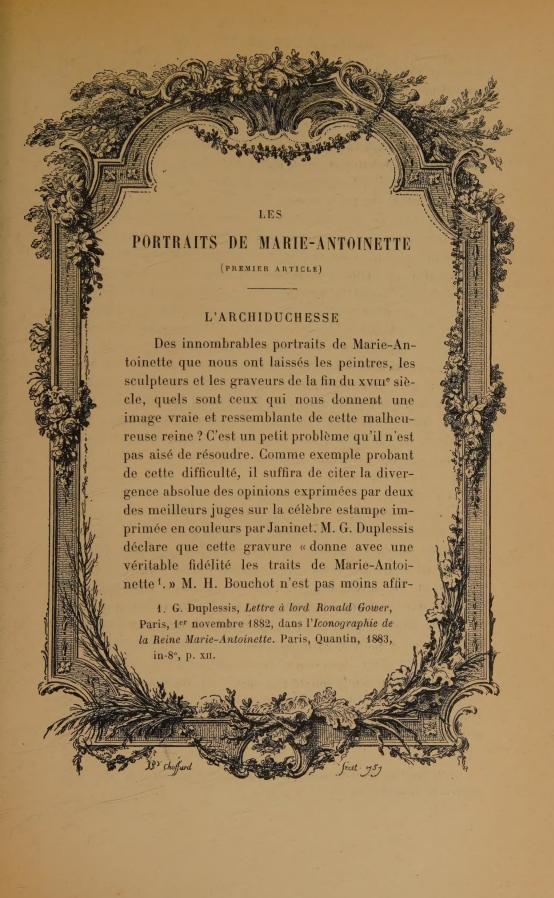
LIVRAISON DU 1er JUILLET 1897

TEXTE

- I. LES PORTRAITS DE MARIE-ANTOINETTE (1er article), par M. J. Flammermont.
- II. LE SALON DE 1897. SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS (2º et dernier article), par M. Albert Besnard.
- III. Une Tête de statue royale: Psammétik III, par M. Georges Benedite.
- IV. LE SALON DE 1897. SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS (3° et dernier article), par M. Albert Maignan.
- V. Une nouvelle Illustration des Évangiles, par M. James Tissot (2° et dernier article), par M. Ary Renan.
- VI. BAUDOUIN PEINTRE RELIGIEUX (2e et dernier article), par M. Henri Bouchot.
- VII. CORRESPONDANCE DE L'ÉTRANGER: LE SALON DE VIENNE (2° et dernier article), par M. William Ritter; Belgique: Une Exposition de Portraits anciens a Bruxelles, par M. Henry Hymans.

GRAVURES

- Marie-Antoinette à l'âge de douze ans (Château de Schœnbrunn); Marie-Antoinette en 1769, peint par Ducreux, gravé par Duponchel; Marie-Antoinette en 1769, peint par Kranzinger, gravé par C. Le Vasseur; Marie-Antoinette en 1770, peint par Wagenschæn, gravé par C.-F. Fritzsch; Marie-Antoinette en 1770 (Palais impérial de Vienne).
- Salon du Champ-de-Mars: Automne, par M. René Ménard, en tête de page; Le Christ en croix, par M. Eugène Carrière; Portrait de M^{me} G., par M. A. de La Gandara; Les Voix de la mer, par M. Ary Renan; Petite fille au chapeau, par M. Jacques Blanche; Portraits, par M. Lucien Simon; Lisse Nætter, les Nuits claires en Norwège, par M. Humphreys Johnston.
- Sainte Geneviève ravitaillant Paris assiègé, carton de la composition de M. Puvis de Chavannes destinée au Panthéon (Salon du Champ-de-Mars) : héliogravure Charreyre, tirée hors texte.
- Psammétik III : Tête de statue royale (Musée du Louvre) : héliogravure Massard, tirée hors texte.
- Salon des Champs-Élysées: Douce journée, par M. H. Lerolle, en tête de page; M^{me} la comtesse de B., par M. F. Humbert; Portrait de M^{me} B., par M. Marcel Baschet; Autour du berceau, par M. A. de Richemont; Saint Georges vainqueur, par M. G. Bergès; Solitude, par M. Harpignies; Paris vu des hauteurs de Belleville, par M. Guillemet; Les Feuilles tombent, par M. Félix Bouchor; Dernières lueurs, par M. Wéry; Au bord de l'eau, par M. Ridel.
- Aigle liant un lièvre, par M. Léon Bonnat (Salon des Champs-Élysées) : eau-forte originale de l'artiste, tirée hors texte.
- L, lettre initiale tirée de l'Évangéliaire de Louis le Débonnaire, manuscrit du ixe siècle, à la Bibliothèque Nationale.
- Dessins de M. James Tissot pour l'illustration de « La Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ » : Un Arménien de Jérusalem; Transept de la mosquée El-Aksa, à Jérusalem; Emplacement du parvis des Gentils, à Jérusalem.
- Gouaches de Baudouin pour des « Epîtres et Évangiles » à l'usage de la chapelle de Versailles (Bibliothèque nationale) : Saint Luc écrivant son Évangile ; La Nativité ; L'Annonciation aux Bergers ; Chérubins, cul-de-lampe.
- Frise décorative, par M. A.-K. Womrath.



matif en sens contraire: « Cette estampe célèbre, dit-il, n'est point autre chose qu'une planche de modes..... Ceux dont l'engouement a voulu y voir un des meilleurs portraits de la Reine se sont singulièrement mépris. Une figure bouffie, une bouche ridicule, des yeux démesurément espacés, tels sont les traits principaux de cette image. Sans doute, le coloris en est souple; les valeurs en sont gaies et charmeuses; mais de ressemblance, aucune; ni le front, ni le nez, ni le menton ni les yeux ne sont vrais 1 ».

Impossible de trouver contradiction plus complète. Et, sur ce sujet, le même cas se présente à maintes reprises; les contemporains eux-mêmes sont souvent en désaccord. Comment faire pour se former une opinion en pleine connaissance de cause? Il m'a paru que le meilleur plan à suivre, pour sortir d'un pareil embarras, était de réunir les jugements portés par les contemporains les plus autorisés sur les portraits de Marie-Antoinette, et de comparer celles de ces images qui seraient reconnues les meilleures, avec les portraits écrits qui se trouvent dans les mémoires et les correspondances du temps. J'ai pensé que cette méthode donnerait peut-être des résultats plus sûrs que ceux auxquels sont arrivés jusqu'ici les écrivains qui se sont occupés de la question; car, si certains d'entre eux ont, en matière de critique d'art, une compétence incontestée, ils ne disposaient pas des éléments d'information que j'ai eu la bonne fortune de pouvoir réunir.

Au cours des recherches que je poursuis à Vienne depuis une douzaine d'années, pour la préparation d'une Histoire de Louis XVI et de Marie-Antoinette, j'ai trouvé, dans le palais et les châteaux impériaux de cette capitale et des environs, quelques portraits curieux de Marie-Antoinette, dont plusieurs sont encore inconnus en France. En outre, dans les lettres d'envoi, en grande partie inédites, adressées par l'ambassadeur autrichien à Paris aux secrétaires de Marie-Thérèse, j'ai pu recueillir des renseignements précieux sur leurs auteurs, sur leur exécution et sur leur degré de ressemblance. A ces matériaux se sont ajoutés ceux que m'a procurés le dépouillement des critiques des Salons, des mémoires et des correspondances de la fin de l'ancien régime. Aussi, je crois pouvoir, sans trop de témérité, me flatter de fournir une réponse plus satisfaisante que celle qui a été donnée par mon savant con-

^{1.} H. Bouchot, Marie-Antoinette et ses peintres (Les Lettres et les Arts. Paris, Boussod et Valadon, 1887, in-f°, t. I, p. 39).

LES PORTRAITS DE MARIE-ANTOINETTE

frère, M. H. Bouchot, à cette question: Marie-Antoinette était-elle jolie 1?

Cette question offre plus qu'un intérêt de pure curiosité. Pour l'historien, il n'est pas indifférent de savoir si la Reine possédait réellement cette beauté, ces grâces, ce charme que vantent à l'envi tous ceux qui lui ont voué une sorte de culte. Car, dans le cas où les éloges qu'on a prodigués à cette souveraine seraient mérités, on s'expliquerait aisément l'engouement que les Parisiens, en diverses occasions, manifestèrent pour Marie-Antoinette, pendant les premières années de son séjour en France. En outre, cette étude fournira l'occasion de donner, chemin faisant, des détails nouveaux ou peu connus, ayant une certaine importance pour l'histoire de la vie et des œuvres de quelques-uns des artistes les plus célèbres de cette époque, Ducreux, Liotard, J.-B. Lemoyne, Drouais, Duplessis, Pajou, Boizot, etc.

Ī

Les premières images que nous ayons de Marie-Antoinette se trouvent dans des tableaux où l'on voit réunie toute la famille impériale. Il en est un à Versailles, dans l'attique du nord, qui montre la jeune princesse, à peine âgée de deux ans, assise dans un fauteuil, au milieu de ses frères et sœurs, entre l'empereur et l'impératrice. A Schænbrunn, on en conserve plusieurs du même genre : dans l'un, Marie-Antoinette, qui n'a guère plus de cinq ans, tient un jouet ; ailleurs, elle assiste au premier rang à un concert donné à la cour impériale, le 10 octobre 1760.

Parmi tous ces tableaux de famille, un seul doit nous arrêter, celui dont une copie est au Petit-Trianon, où elle fut placée en 1779, par ordre de Marie-Antoinette, qui l'avait demandée à sa mère au mois de janvier 1778². Cette toile représente un ballet dansé au chateau de Schænbrunn, à l'occasion du second mariage de Joseph II, célébré le 25 janvier 1765. Marie-Antoinette, alors dans sa dixième année, est au premier plan avec deux de ses frères; elle s'avance, les bras étendus, et son attitude est fort gracieuse. On en a conclu qu'à cette époque la petite princesse dansait déjà bien, mais c'est là une erreur, et il me semble que l'auteur inconnu de ce tableau médiocre

^{1.} H. Bouchot. Marie-Antoinette était-elle jolie? (La Vie contemporaine. Paris, octobre 1893, in-8°).

^{2.} Marie-Antoinette. Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau, publiée par MM. A. d'Arneth et Geffroy. Paris, 1874, in-8°, t. III, p. 153, 173, 175, 284 et 295.

a fait œuvre de courtisan, car le 10 février 1771, Marie-Thérèse adressait à sa fille cette demande : « Je vous prie de me dire sincèrement si vous dansez mieux qu'ici, surtout les contredanses'. » Cinq ans plus tard, en 1776, l'impératrice écrivait à Mercy que Marie-Antoinette n'avait pas trop profité des leçons de Noverre, le célèbre danseur qui avait été à Vienne son professeur. De cet insuccès relatif Marie-Thérèse tirait même une conclusion fâcheuse pour la Reine; elle disait que cela « pouvait déjà alors faire douter de son attention à des objets majeurs, faute d'application² ».

Le plus ancien portrait de la jeune archiduchesse que j'aie rencontré se trouve à Schoenbrunn, dans l'appartement dit de François-Charles. La tradition du château le désigne sous ce titre : Marie-Antoinette à l'âge de douze ans. La princesse, en effet, a encore l'apparence d'une toute jeune fille aux joues rebondies, au nez un peu fort, à la taille courte et grêle. D'ailleurs, dans ce mauvais portrait, attribué à Meytens, il est impossible de trouver trace des traits caractéristiques du visage de Marie-Antoinette, et cette image ne mériterait pas d'être signalée, si elle n'était pas la première en date de toutes celles qui nous sont parvenues.

A peu près à la même époque, en 1767, un peintre de la cour de Vienne fit un portrait de Marie-Antoinette pour l'ambassadeur de France, dans des circonstances assez curieuses. Bien que, dans son audience de congé, au mois de mai 1766, l'ambassadeur impérial à Paris eût été expressément chargé par Louis XV de prier l'impératrice de réserver pour le Dauphin la main de l'archiduchesse Antoinette, ce fut seulement en 1768 que s'entamèrent les négociations pour le mariage; jusqu'à ce moment, les ministres et les agents de la cour de Versailles se tinrent sur la plus grande réserve. Une seule fois, le marquis de Durfort, qui était arrivé à Vienne au commencement de février 1767, se laissa surprendre. Un mois à peine après son installation, il dit à l'impératrice qu'il avait ordre de se procurer les portraits de la famille impériale. Marie-Thérèse ne cacha pas la joie que ces paroles lui causaient et elle répliqua avec vivacité: « Ma famille n'est pas petite; il y a pourtant quelque chose à Schænbrunn 3. »

^{1.} Ibidem, t. I, p. 129.

^{2.} Ibidem, t. II, p. 459.

^{3.} Le marquis de Durfort au duc de Choiseul (Vienne, le 11 mars 1767). Archives du Ministère des Affaires étrangères, Vienne, vol. 307. Cf. A. d'Arneth. Geschichte Maria Theresias, t. VII. Vienne, 1876, in-8°, p. 560, note 589.

Quelques jours après cet entretien, l'ambassadeur reçut la visite du peintre de la cour. Cet artiste dit au marquis de Durfort qu'il savait qu'il cherchait les portraits des membres de la famille impériale et, après lui avoir affirmé qu'il ne les trouverait pas, il lui



MARIE-ANTOINETTE A L'AGE DE DOUZE ANS (Château de Schœnbrunn)

offrit ses services. L'ambassadeur fit d'abord quelques objections; il allégua qu'il ignorait si, à la cour, on ne trouverait pas le procédé mauvais; mais, sur l'assurance que ce peintre lui donna que cela ferait grand plaisir à l'impératrice, M. de Durfort n'hésita plus et lui commanda ces portraits; ensuite, il rendit compte de sa conduite au duc de Choiseul¹, qui lui répondit : « Le roi n'a point approuvé,

1. Le marquis de Durfort au duc de Choiseul (Vienne, le 11 mars 1767), l. c. xvIII. — 3° PÉRIODE.

Monsieur, que vous ayez demandé, par ordre, les portraits de la famille impériale... Au surplus, quoique nous ayons déjà les portraits de la famille impériale, vous aurez la bonté de m'envoyer ceux que vous faites faire lorsqu'ils seront déjà achevés ¹. »

Je ne sais quand ces portraits furent expédiés, ni ce qu'ils sont devenus; toutefois, je pense avoir trouvé une reproduction de celui de Marie-Antoinette dans une estampe gravée par Louis Bonnet d'après, dit la légende, le tableau de Klansinger, qui est aux appartements de Mesdames. Comme la marquise de Durfort, femme de l'ambassadeur de France à Vienne, était dame d'atours des filles de Louis XV, il était tout naturel que le tableau envoyé par son mari fût placé chez les princesses; de cette manière, la cour de Versailles était moins compromise par la démarche inconsidérée de son représentant. En outre, le nom de Klansinger me paraît être une déformation aisément explicable du nom du peintre viennois J. Hauzinger². M. H. Bouchot, il est vrai, a cru que Klansinger était une altération du nom de Kreutzinger; mais cet artiste, né vers 1750 et mort en 1829, était, en 1767, beaucoup trop jeune. Au contraire, Joseph Hauzinger, né en 1728, était peintre de la cour depuis l'année 1761, et l'on sait qu'en 1767 il fit le portrait de l'archiduchesse Marie-Amélie, aujourd'hui conservé au château d'Innsbruck; il est infiniment probable, sinon certain, que ce fut ce même artiste qui peignit alors le portrait de Marie-Antoinette.

On ne peut guère juger de l'œuvre de Hauzinger par la petite estampe très réduite de Bonnet; ce médaillon, gravé en pointillé et en couleur, est charmant et, comme il est très rare, on s'explique aisément que les amateurs en fassent le plus grand cas; c'est sans doute ce motif qui a déterminé E. de Goncourt à en placer une reproduction en tête de son Histoire illustrée de Marie-Antoinette. Cependant, la ressemblance est nulle; ce portrait ne représente pas une enfant de douze ans, mais une jeune femme qui, si l'on en juge par son visage et sa poitrine déjà fort développée, ne doit pas être loin de la trentaine.

Ce fut aussi vers cette époque qu'un Polonais, nommé Kernosky, sans doute établi à Vienne, fit de Marie-Antoinette un portrait, aujourd'hui perdu; il n'est plus connu que par une estampe dessinée

^{1.} Le duc de Choiseul au marquis de Durfort, Paris, le 24 mars 1767, l. c.

^{2.} Voir un fac-simile de la signature de J. Hauzinger dans le Führer durch die Gemældegalerie der kunsthistorischen Sammlungen des allerhæchsten Kaiserhauses. I. Theil: Gemælde alter Meister. Vienne, 1892, in-8°, p. 435.

et gravée par Lebert; il nous représente une grosse fillette allemande, aux joues énormes, aux formes massives et épaisses; c'est une image ridicule, dont il n'y aurait pas lieu de parler, même en passant, si elle n'était le prototype de toute une série de portraits plus grotesques les uns que les autres.

Quand Louis XV, au commencement de l'année 1768, se décida à s'occuper du mariage de l'aîné de ses petits-fils, il consulta le roi d'Espagne; ce prince lui répondit, qu'il trouvait ce projet admirable, « soit en politique, pour l'affermissement de l'alliance avec la cour de Vienne, soit pour le bonheur du Dauphin, puisqu'on dit cette jeune princesse très jolie et avec une éducation parfaite 1». Un an auparavant, le prince de Starhemberg, en parlant de Marie-Antoinette, avait dit à l'ambassadeur de France: « M. le Dauphin aura là une charmante femme. » Et le marquis de Durfort avait répliqué, sur le même ton plaisant: « Le morceau est friand et sera entre bonnes mains, si cela est². » On peut conclure de ces propos légers et de l'observation de Charles III d'Espagne, qu'à cette époque l'opinion, non seulement à Vienne, mais aussi dans les autres cours, s'accordait à reconnaître que Marie-Antoinette était jolie.

Aussitôt que l'impératrice reine eut reçu connaissance de l'entretien décisif tenu à Versailles, en mars 1768, entre son ambassadeur et le duc de Choiseul au sujet de ce mariage, elle voulut faire présenter à Louis XV un portrait qui pût lui donner une idée avantageuse des charmes de la future Dauphine; dans un rescrit du 24 mars 1768, elle donna des ordres en ce sens au prince de Kaunitz; mais il ne put les exécuter avant la fin de l'année, ainsi que le prouve cet extrait d'une dépêche du marquis de Durfort, en date du 4 janvier 1769 :

« M. le prince de Kaunitz m'a dit, Monsieur, qu'on allait envoyer au roi le portrait de Madame l'Archiduchesse Antoinette et celui de Madame l'Archiduchesse Amélie; qu'ils seraient en miniature et qu'ils auraient le mérite d'être très ressemblants; qu'on les aurait désirés en grand, mais qu'il n'y avait ici aucun peintre capable de bien exécuter ce travail. L'Impératrice Reine a eu la bonté de me dire les mêmes choses le premier de l'an, pendant que j'avais l'honneur de lui faire ma cour; j'ai pris la liberté de lui représenter que si Elle le jugeait à propos, on pourrait faire venir un

^{1.} Le roi d'Espagne à Louis XV, du 2 mars 1768, minute signée. (Archives d'Alcala de Hénarès, 1. 2.850.)

^{2.} Le marquis de Durfort au duc de Choiseul, du 4 avril 1767, dans A. d'Arneth, op. cit., p. 561, note 590.

peintre de Paris. Elle m'a répondu que ce serait très bien fait, qu'elle en serait fort aise '...'»

A Versailles, pour ainsi dire au même moment, on avait eu aussi l'idée d'envoyer à Vienne un peintre français, qui ferait le portrait de Marie-Antoinette et celui de sa sœur Élisabeth, que Louis XV, devenu libre par la mort de Marie Leczinska, parlait d'épouser. A ses filles, qui le pressaient de se remarier, dans le secret espoir de le détacher de la du Barry, le Roi avait répondu qu'il était décidé à demander la main de cette archiduchesse, « pourvu que sa figure se trouvât telle qu'elle ne lui déplût pas ». Sur quoi Mesdames lui avaient proposé de dépêcher à Vienne un peintre pour faire le portrait de cette princesse. Louis XV y consentit et approuva le choix de Drouais, dont l'habileté lui inspirait sans doute pleine confiance; mais ce peintre demanda quatre-vingt mille livres pour ce déplacement; on trouva cette prétention excessive et on chercha un artiste plus raisonnable 2. Ce fut Ducreux, qui se mit en route, au commencement de février 1769, avec le coiffeur qui avait été demandé pour le service de Marie-Antoinette.

Le 9 octobre 4768, le prince de Starhemberg priait le comte de Mercy d'envoyer un friseur parfait dans son art pour l'archiduchesse Antoinette, laquelle, disait-il, « a le front un peu haut et les cheveux assez mal plantés ». Il ajoutait : « S. M. se flatte qu'un homme parfait dans le métier parviendra à corriger ou, du moins, à couvrir ce petit défaut, soit par la coupe des cheveux, soit par l'usage de quelque remède innocent, qui avance la croissance des cheveux, dont le front est dégarni, soit enfin par le soin qu'il prendrait d'arranger sa chevelure, telle qu'elle existe, à l'air du visage, en sorte que le front paraisse mieux garni et que les cheveux prennent dès à présent le pli le plus propre à couvrir cette petite imperfection, qui ne laisserait pas de paraître considérable dans un temps où les fronts élevés ne sont plus à la mode 3. »

Le 22 décembre, le prince indiquait à Mercy un certain Larseneur, qui naguère coiffait habituellement M^{me} de Starhemberg, lorsqu'elle

^{1.} Le marquis de Durfort au duc de Choiseul, Vienne, le 4 janvier 1769. (Archives du Ministère des affaires étrangères, Vienne, vol. 311.)

^{2.} Le comte de Mercy au prince de Kaunitz, Paris, le 29 décembre 1768. (Correspondance secrète du comte de Mercy-Argenteau avec l'empereur Joseph II et le prince de Kaunitz, publiée par A. d'Arneth et J. Flammermont. Paris, 1891, in-8°, t. II. p. 849.)

^{3.} Archives impériales de Vienne

allait à la cour; toutefois, il s'en rapportait au jugement de la duchesse de Gramont; il faut croire que la sœur de Choiseul fut favorable à ce coiffeur, car il fut expédié à Vienne, en compagnie de Ducreux.

Le 20 février 1769, le baron de Neny, secrétaire de l'impératrice, écrivait au comte de Mercy ce qui suit:

« Le friseur et le peintre sont arrivés le 15. Le premier a déjà accomodé une couple de fois les cheveux de Madame l'archiduchesse, future



MARIE-ANTOINETTE EN 1769 (Peint par Ducreux, Gravé par Ch. Duponchel)

Dauphine, et s'en acquitte au parfait contentement de S. M. l'Impératrice Reine. En effet, sa manière est simple, décente, mais en même temps très avantageuse au visage et je suis persuadé d'avance que nos jeunes dames, qui depuis quelque temps portaient des montagnes de boucles sur la tête, les quitteront incessamment pour se coiffer à la Dauphine 1. »

Le prince de Starhemberg, de son côté, fort content d'avoir indiqué l'artiste qu'il fallait, s'occupa de lui donner des preuves de sa satisfaction; dans une lettre du 25 février, adressée à Mercy, il disait:

- « Je vais tâcher de faire assigner un traitement au sieur Larseneur, dont on est très content à la cour et je compte proposer à S. M. de lui faire donner deux mille flørins par an, outre la permission qu'il a déjà de coiffer en ville, ce qui pourra lui valoir aussi un profit très honnête ². »
 - 1. Archives impériales de Vienne.
 - 2. Ibidem.

Ainsi fut opérée, à Vienne, par un friseur français habile en son art, une petite révolution dans la coiffure féminine.

Ducreux fut moins heureux; dès le 18 février il s'était mis à faire le portrait de la future Dauphine, et dans cette même lettre du 26 février 1769, dont je viens de citer un fragment concernant le coiffeur, le prince de Starhemberg donnait à Mercy sur ce tableau les renseignements suivants:

« Je ne puis rien dire des succès de Ducreux, n'ayant pas voulu voir le portrait de l'archiduchesse Antoine, avant qu'il ne soit achevé. Il y a déjà fort travaillé pendant cinq fort longues séances et on prétend qu'il lui en faut encore au moins deux ou trois ⁴. »

Le prince de Starhemberg était loin de compte. Ce portrait ne fut achevé que tout à la fin du mois d'avril. Ce long retard fut causé par un fâcheux incident, sur lequel la correspondance officielle du marquis de Durfort avec le duc de Choiseul fournit des détails curieux qui m'ont paru mériter d'être publiés intégralement.

Le 15 avril 1769, l'ambassadeur de France à Vienne racontait l'échec de Ducreux en ces termes:

« Mon fils devant, Monsieur, retourner en France, je me proposais de le faire partir lundi prochain et de le charger de vous apporter, avec la plus grande diligence, le portrait de Madame l'archiduchesse Antoinette, qui vient d'être terminé; mais ce portrait, au jugement de toutes les personnes qui l'ont examiné, n'est pas ressemblant et il est nécessaire de le recommencer. M. le prince de Starhemberg s'est chargé d'obtenir la permission de l'Impératrice Reine. Je ferai en sorte, Monsieur, qu'il soit fait le plus promptement possible et je retiendrai mon fils jusqu'à ce qu'on puisse le lui remettre avec tous ceux qui seront achevés; le sieur Ducreux a peint avec le plus grand succès les têtes de Mesdames les archiduchesses Thérèse, Christine et Élisabeth et a manqué précisément celle de M^{me} Antoinette². »

Le marquis de Durfort annonça, le 19 avril, que, la veille, Ducreux avait recommencé le portrait de M^{mo} Antoinette, qui se prêtait de la meilleure grâce du monde à l'ennui que ce travail devait lui causer. Enfin, le 2 mai 1769, le fils de l'ambassadeur quitta Vienne avec les portraits de Marie-Antoinette et de sa nièce, l'archiduchesse Marie-Thérèse, fille de Joseph II et arrière-petite-fille de Louis XV. Le duc de Choiseul, aussitôt qu'il les eut reçus, les fit parvenir au Roi, « qui en parut très satisfait ». Le 16 mai, les courtisans, les

- 1. Archives impériales de Vienne.
- 3. Le marquis de Durfort au duc de Choiseul, Vienne, le 15 avril 1769. (Archives du Ministère des affaires étrangères, Vienne, vol. 311, f. 148.)

ambassadeurs et les ministres étrangers, qui assistèrent au lever de Louis XV, purent admirer ces portraits; mais, aux questions qui lui étaient adressées, le comte de Mercy répondit de façon à laisser entendre que la beauté de Marie-Antoinette était en réalité bien supérieure à l'idée qu'on pouvait s'en faire d'après l'œuvre de Ducreux¹.

Pour donner satisfaction à l'empressement que le Roi témoignait



MARIE-ANTOINETTE EN 1769 (Peint par Kranzinger, Gravé par C. Le Vasseur)

de recevoir les portraits de tous les membres de la famille impériale, l'ambassadeur de France à Vienne fit, le 20 mai, une nouvelle expédition par un exprès et, dans sa lettre d'envoi, il donna au duc de Choiseul, sur l'état d'avancement du travail de Ducreux, les détails qui suivent :

- « Ces deux portraits sont de Mesdames les archiduchesses Christine et Élisabeth. Ils sont, Monsieur, on ne saurait plus ressemblants et rendent ces deux princesses avec une vérité qui ne laisse rien à désirer. M^{me} Christine est vêtue en blanc et M^{me} Élisabeth en vert. Il y en a encore deux dont les têtes sont faites, mais ils ne peuvent pas partir si tôt; il faut les terminer et en tirer ensuite des copies pour l'Impératrice Reine. Le peintre travaille à Schænbrunn, dans l'appartement même de S. M. I. et ne fait rien que par ses
- 1. Le comte de Mercy au prince de Kaunitz. Dépêche d'office du 18 mai 1769, en allemand. (Archives impériales de Vienne.)

ordres... Vous en recevrez peut-être un plus grand nombre que vous n'en attendez, l'Impératrice étant dans l'intention de faire peindre les archiducs et le prince de Teschen ¹. »

On ne sait pas aujourd'hui où se trouve ce portrait de Maric-Antoinette qui donna tant de peine à Ducreux; on l'a parfois identifié avec un petit tableau qui porte, au musée de Versailles, le n° 3891; mais c'est une très mauvaise copie, qui ne rappelle, en quoi que ce soit, le style, ni la facture de cet habile peintre nancéen, l'un des meilleurs élèves de La Tour. En outre, elle diffère complètement du portrait de la Dauphine gravé par Charles Duponchel d'après Ducreux, et publié peu de temps après l'arrivée de Maric-Antoinette en France; la coupe du visage est tout autre; mais ce qui me paraît probant, c'est l'absence, dans le médaillon de Versailles, de la croix étoilée dont l'insigne brille sur la poitrine de la jeune archiduchesse dans l'estampe de Duponchel, ainsi que dans plusieurs autres de la même époque.

Il est possible qu'à la cour de Vienne on n'ait pas été plus satisfait de la seconde œuvre de Ducreux que de la première, car il semble qu'on ait eu de nouveau recours à J. Hauzinger pour faire de Marie-Antoinette, dans la même pose et le même costume, un portrait qui fût plus ressemblant que celui de l'artiste français. Je dis: il semble; en effet, ce second portrait de J. Hauzinger ne nous est parvenu que sous la forme d'une estampe gravée d'après Kranzinger (sic) par C. Le Vasseur, laquelle offre les plus grandes analogies avec celle de Duponchel d'après Ducreux; pour l'encadrement, le soubassement et la légende, les variantes sont sans importance; quant au costume et à la coiffure, on ne peut relever que des différences insignifiantes dans la disposition des bijoux ornant la chevelure, dans la forme des pendants d'oreilles et du collier; par contre, le visage diffère sensiblement; dans la planche de Le Vasseur, la jeune archiduchesse, dont la tête est un peu plus longue et plus large que dans celle de Duponchel, a un petit air mutin, qui s'accorde bien avec tout ce que nous savons de son caractère à ce moment de sa vie; cependant, je ne saurais partager l'opinion d'E. de Goncourt, qui déclare que, pour lui, « c'est le portrait donnant la ressemblance la plus parfaite de l'archiduchesse, de la princesse autrichienne 2 »; je préfère celui de Wagenschæn.

^{1.} Le marquis de Durfort au duc de Choiseul, Vienne, le 20 mai 1769. (Archives du Ministère des affaires étrangères, Vienne, vol. 311.)

^{2.} E. et J. de Goncourt, Histoire de Marie-Antoinette. Paris, 1878, in-8°, p. 484.

L'un de ces deux graveurs, peu importe lequel, s'est inspiré de l'autre pour les détails d'arrangement et d'ornementation, cela est évident; mais je pense que les portraits qu'ils ont gravés sont bien distincts et que les attributions à Ducreux et à Kranzinger (pour J. Hauzinger) sont exactes. J'ai peine à croire que, du vivant de Ducreux, Duponchel eût osé lui attribuer une œuvre aussi importante, au moins par le sujet, si elle n'eût pas été sienne. Il est encore moins facile d'admettre que C. Le Vasseur ait eu l'impudence de



MARIE-ANTOINETTE EN 1770 Peint par Wagenschæn. Gravé par C. F. Fritzsch)

contrefaire ce portrait, en supposant un original fictif et en s'exposant aux réclamations de Ducreux et de Duponchel. Cependant, je n'oserais affirmer que cette supercherie fût impossible ; car Le Beau a gravé, d'après un dessin de Fossier, une planche qui est tout simplement celle de Le Vasseur retournée ; à cette époque, ces plagiats étaient des plus fréquents.

Quoi qu'il en soit, ces portraits ne valent pas, à monavis, celui qui fut peint à Vienne, par Wagenschæn, en 1770, gravé par C. F. Fritzsch, et mis en tête du troisième volume du mois d'octobre des Acta Sanctorum, publié en cette même année, avec une longue épître latine de dédicace, adressée à Marie-Antoinette par les Bollandistes, qui lui souhaitaient de donner à son époux une nombreuse

postérité. Wagenschæn, né en 1726, était alors dans toute la force de son talent, et ce peintre, qui s'était surtout formé par une longue étude des maîtres hollandais, s'attachait, dans ses portraits, à rendre exactement les traits du modèle; il n'a pas cherché à embellir le visage de la future Dauphine; on voit le défaut du front et celui de la lèvre inférieure; le grand et long cou est à peine dissimulé par une gorgerette de deux ruches de dentelles; mais l'artiste a su animer cette physionomie souriante par l'éclat des yeux vifs et moqueurs; c'est bien la petite princesse qui, avec sa sœur Caroline, avait le fâcheux travers de se moquer de ceux qui l'approchaient.

Jean-Michel Militz, qui était alors l'un des peintres viennois les plus renommés, fit aussi de Marie-Antoinette un portrait que gravèrent J.-E. Haid et J.-E. Nilson; mais, si l'on en juge par ces deux estampes, d'ailleurs fort mauvaises, c'était une image grotesque.

Tous les portraits dont il vient d'ètre question sont des médaillons, plus ou moins grands, donnant seulement le buste étroit et maigre de Marie-Antoinette, enfant ou toute jeune fille. Cela ne suffisait pas à l'impératrice. Peu de temps après le départ de l'archiduchesse pour la France, Marie-Thérèse fit faire de sa fille un portrait en grand, d'après ceux qu'elle avait déjà 1. C'est sans doute le tableau représentant cette princesse à son clavecin. Mais ce portrait, qui est conservé à la Hofburg de Vienne et fut exposé à Paris, il y a trois ans, est tellement peu ressemblant que, si le nom de l'archiduchesse Antonia n'était pas tracé sur le côté du clavecin, on ne pourrait jamais croire que ce fût l'image d'une jeune fille de quatorze ans et demi: on lui en donnerait au moins dix-huit; en outre, le front, les yeux, le nez et la bouche sont arrangés; tout est flatté dans ce portrait, fait de chic. C'est sans doute pour cette raison qu'il plut à Marie-Thérèse, qui en fit envoyer à la reine Caroline de Naples une copie. aujourd'hui conservée au musée de Palerme.

En résumé, de tous les portraits de Marie-Antoinette archiduchesse qui nous sont parvenus, il y en a bien peu qui puissent résister au contrôle des documents écrits, ayant une authenticité certaine; seules, les images gravées par C. Le Vasseur et par C.-J. Fritzsch, d'après J. Hauzinger et Wagenschæn, donnent de la physionomie de cette princesse une idée qui correspond à celle qu'on peut s'en faire en lisant les descriptions des contemporains.

^{1.} Le baron de Neny au comte de Mercy, Vienne, le 21 août 1770. (Archives impériales de Vienne.)

L'abbé de Vermond, envoyé à Vienne, au mois de novembre 1768, pour être à la fois le confesseur, le lecteur et le professeur de français et d'histoire de la future Dauphine, tenait au courant des progrès physiques et intellectuels de son élève l'ambassadeur impé-



MARIE-ANTOINETTE EN 1770 (Palais impérial de Vienne)

rial à Paris, qui, sur la recommandation de l'archevêque de Toulouse et du duc de Choiseul, lui avait procuré cette mission de confiance. Ce prêtre, indignement calomnié par M^{me} Campan, était un parfait honnête homme, et l'on a tout lieu de supposer que, dans ses lettres au comte de Mercy, il disait la vérité, sans trop la farder. Or, le 21 janvier 1769, il écrivait à l'ambassadeur que Marie-Antoinette « à une figure charmante réunissait toutes les grâces du maintien ». Cinq mois plus tard, le 21 juin, revenant sur ce sujet, il s'exprimait en ces termes : « Son maintien, sa démarche prennent un ton de noblesse et de fierté étonnant pour son âge. Si elle grandit un peu, les Français n'auront pas besoin d'autre indice pour reconnaître leur souveraine. » Enfin, le 14 octobre de cette même année, il donnait les détails suivants : « Les étrangers et ceux qui ne l'ont pas vue depuis six mois sont frappés de cette physionomie, qui acquiert tous les jours de nouveaux agréments. On peut trouver des figures plus régulièrement belles ; je ne crois pas qu'on en puisse trouver de plus agréables. Quelque idée qu'en aient pu donner en France ceux qui l'ont vue ici, on sera surpris du ton de bonté, d'affabilité, de gaieté qui est peint sur cette charmante figure 1. »

Madame d'Oberkirch, qui fut présentée à Marie-Antoinette à son passage à Strasbourg, en mai 1770, nous a laissé de la jeune princesse le très agréable portrait que voici :

« Madame la Dauphine étaità cette époque grande et bien faite, quoiqu'un peu mince. Elle n'a que très peu changé depuis; c'est toujours ce même visage allongé et régulier, ce nez aquilin, bien que pointu du bout, ce front haut, ces yeux bleus et vifs. Sa bouche, très petite, semblait déjà légèrement dédaigneuse. Elle avait la lèvre autrichienne plus prononcée qu'aucun de ceux de son illustre maison. Rien ne peut donner une idée de l'éclat de son teint, mêlé, bien à la lettre, de lys et de roses; ses cheveux, d'un blond cendré, n'avaient alors qu'un petit œil de poudre. Son port de tête, la majesté de sa taille, l'élégance et la grâce de toute sa personne, étaient ce qu'ils sont aujourd'hui. Enfin tout en elle respirait la grandeur de sa race, la douceur et la noblesse de son âme, elle appelait les cœurs². »

Comme M^{me} d'Oberkirch écrivit ses *Mémoires* en 1789, il serait possible que les souvenirs de cette bonne dame sur ce qu'elle avait vu à Strasbourg en 1770 eussent été altérés dans l'intervalle par l'effet du temps et aussi par la reconnaissance, car elle n'avait eu qu'à se louer de la façon dont Marie-Antoinette l'avait toujours traitée. Cependant, le portrait qu'on vient de lire s'accorde assez bien avec celui qui se trouve dans les *Mémoires secrets*, sous la date du 27 mai 1770. Bachaumont, qui sans doute rédigeait encore à cette époque le recueil si connu sous son nom, était un fin connaisseur ; ce galant homme, il est vrai, ne voulut pas voir dans le visage de la

^{1.} Maria Theresia und Marie Antoinette. Ihr Briefwechsel, herausgegeben von Alfred Ritter von Arneth, 2° éd. Leipzig, Paris et Vienne, 1866, in-8°, p. 358-361.

^{2.} Mémoires de la baronne d'Oberkirch, 2º éd. Paris, Charpentier, 1869, in 18, t. I, p. 32.

jeune Dauphine les défauts qui s'y trouvaient; par exemple, il dit qu'elle avait le front beau et les cheveux bien plantés, quand nous savons par la lettre de Starhemberg, citée plus haut, que c'était tout le contraire; mais cette légère altération de la vérité ne me semble pas être un motif suffisant pour refuser toute valeur à ce portrait, qui, dans l'ensemble, paraît assez exact; il est ainsi conçu:

« Cette princesse est d'une taille proportionnée à son âge, maigre, sans être décharnée et telle que l'est une jeune personne qui n'est pas encore formée. Elle est très bien faite, bien proportionnée dans tous ses membres. Ses cheveux sont d'un beau blond; on juge qu'ils seront un jour d'un châtain cendré; ils sont bien plantés. Elle a le front beau, la forme du visage d'un ovale beau, mais un peu allongé, les sourcils aussi bien fournis qu'une blonde peut les avoir. Ses yeux sont bleus, sans être fades et jouent avec une vivacité pleine d'esprit. Son nez est aquilin, un peu affilé par le bout; sa bouche est petite; ses lèvres sont épaisses, surtout l'inférieure, qu'on sait être la lèvre autrichienne. La blancheur de son teint est éblouissante et elle a des couleurs naturelles qui peuvent la dispenser de mettre du rouge. Son port est celui d'une archiduchesse; mais sa dignité est tempérée par sa douceur et il est difficile, en voyant cette princesse, de se refuser à un respect mêlé de tendresse 1. »

Comparez ce signalement avec le portrait de Wagenschæn; rétablissez, d'après l'œuvre si vraie du peintre viennois, les défauts atténués par Bachaumont, et vous aurez la physionomie de Marie-Antoinette à son arrivée en France. Quoique ce fût encore une toute jeune fille, elle était déjà charmante et promettait d'être jolie.

J. FLAMMERMONT

(La suite prochainement)

1. Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France. Londres, 1777, in-12, p. 241.





LE SALON DE 1897 (SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS)

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE!)

La finesse du goût et le dilettantisme dans l'art sont la marque très accentuée de notre époque, et nos artistes n'y ont pas échappé. Cela n'a rien à faire avec la mode; pourtant c'est une sorte d'entraînement qui vient d'un violent intérêt pour les découvertes artistiques et d'un amour inné de la chose d'art. Je suis cet état d'âme dans plusieurs de nos confrères, parmi lesquels un des plus artistes, à coup sûr, est M. Henry Lerolle. La vieille amitié qui me lie à lui depuis plus de trente ans m'a permis d'étudier tous les enthousiasmes au travers desquels il a passé, en restant, grâce à ses dons charmants, toujours semblable à lui-même. Il fut toujours avant tout un harmoniste. Aussi, personne ne parle-t-il mieux de Rembrandt que lui. Lorsqu'il était coloriste, nul n'eut plus que lui le don de la richesse, et à l'époque où il voyait encore les rouges et les jaunes, nul mieux que lui ne savait les disposer au milieu des gris les plus savants. De ses anciennes passions, celle du gris lui est restée, et

^{1.} Voir Gazette des Beaux-Arts, 3º pér., t. XVII, p. 503.

son talent, fait d'exquise sensibilité, semble y avoir trouvé un nouvel élément d'art et de poésie. Entre la brume et le rayon, le peintre est



LE CHRIST EN CROIX, PAR M. EUGÈNE CARRIÈRE

libre de choisir, et il compose son poème comme il l'entend; nous ne lui demandons que l'émotion, et certes M. Lerolle nous la donne avec son tableau du peintre devant le modèle. L'harmonie est la qualité dominante de cette toile, où l'on voit un torse de femme qui a toute la morbidesse d'un Vénitien ayant travaillé chez les Flamands. L'ensemble est d'un gris ambré, allant du brun chaud au gris froid, par une entente très sûre des valeurs et sans le secours du plus petit rouge ou du moindre bleu, formule dont le danger serait la monotonie. Mais ce tableau y échappe par la juste répartition de ces mêmes valeurs. C'est une des plus jolies œuvres qu'ait produites M. Lerolle; mais la peinture n'est qu'une des faces du talent de M. Lerolle. Pour bien le connaître, il faudrait voir ses dessins, où il fait preuve du savoir et de la liberté d'un maître.

Traduire la forme humaine jusque dans son intime déformation, si cela peut se dire, telle me paraît être, pour M. Jeanniot, la raison de peindre; aussi l'amour de la nature l'a naturellement rapproché de M. Degas, le plus passionné parmi nos chercheurs de lignes. Dans l'œuvre de M. Jeanniot, rien n'est banal, et sa recherche de l'âme humaine lui a fait produire des œuvres devant lesquelles s'arrêteront toujours ceux pour qui vivre signifie penser et agir. Son portrait de femme assise, enfouie dans son siège, est une œuvre essentiellement moderne. Par la recherche de l'individualité du modèle, il est (comme disent les gens simples, en cela plus éloquents qu'ils ne croient), il est, dis-je, parlant, de la tête aux mains et des yeux au menton, et la toilette minutieusement caractérisée achève de donner à cette peinture une profondeur d'intimité que peu d'œuvres ont au même degré.

M. Blanche, lui aussi, nous a offert ce spectacle d'une nature fine et sensitive à la recherche d'une incarnation. M. Blanche a toujours été bien informé, et ses amis se réjouissent de voir qu'il a trouvé heureusement et définitivement la formule de son talent. Après le beau portrait de l'an passé, voici une œuvre d'une belle venue, vivante et recueillie, document précieux transmis par un homme de goût, amoureux des belles choses.

Le paysage a subi, à un même degré que la peinture de figure, bien des transformations. Avec Rousseau, Daubigny, Dupré, Millet, il était romantique. La rêverie de M. Cazin l'a fait tendre, et voici que M. Thaulow, secouant toute tradition pour ne rendre que ce qu'il voit, le fait simplement vrai. Comme M. Cazin, les pays du Nord l'attirent et il se plaît à nous traduire les sensations de la nuit sur les bords des rivières aux eaux moirées coupées d'écluses bouillonnantes. Une chose qu'il a vue avec intensité, c'est l'éclat des blancs dans les crépuscules. Cette étude, que je ne trouve pas poussée à un



PORTRAIT DE M^{mo} G., PAR M. A. DE LA GANDARA

égal degré chez d'autres paysagistes, donne à ses tableaux de cette année une haute importance, en même temps qu'elle consacre la nouveauté absolue de sa vision. Pour moi, j'ai toujours été charmé et étonné de la clarté intense qui émanait de la robe d'un cheval blanc ou du bonnet blanc d'une femme, à cette heure mystérieuse où les objets terrestres perdent leur couleur. M. Thaulow a fortement senti le charme de cette vision et si les œuvres de cet artiste me plaisent tant, c'est parce que j'aime le dessin du mouvement, et que dans ses eaux courantes il a mis, le premier peut-être, toute la logique de la nature.

M. Cottet! ce jeune homme en mal de génie vautre ses sensations sur des lits de couleurs variées. D'où vient cependant que de ses toiles se dégage une telle monotonie? Il semble que la devise de Danton soit celle de M. Cottet; à mon sens, l'audace ne consiste pas dans l'exécution d'un effet par des moyens excentriques, mais dans la découverte d'une sensation. Je ne vois dans les tableaux de M. Cottet aucun effet nouveau suscitant des sensations susceptibles d'ètre rendues par les moyens violents qu'emploie M. Cottet. N'importe, c'est un peintre, et certes il nous réserve des surprises.

Les paysans bretons de M. Piet me plaisent infiniment. Les tableaux sont d'une belle vérité sans artifices, et ils ont atteint au caractère sans déformation. Je souhaiterais à ce jeune homme des commandes de peintures décoratives qui développeraient ses belles qualités.

M. Georges Hugo a mis dans ses tableaux la délicatesse de ses récits sur les marins. C'est un élève de notre cher Duez, qui l'a initié à la douceur des choses simples, simplement rendues. Il me semble bien que M. Georges Hugo peint selon sa nature. Il y a du bonheur dans ses toiles.

Je me souviendrai toujours de l'impression d'enchantement que j'ai ressentie devant les œuvres de M. Helleu cette année. C'est cela, Versailles. Ces allées désertes, jonchées de feuilles mortes où seules vivent les statues, les grands arbres roux, majestueux et résignés sont d'une éloquence poignante. C'est bien à l'approche de l'hiver qu'il fallait peindre Versailles. Et l'artiste n'a pas eu besoin d'attrister son pinceau pour peindre ces délicieuses élégies. Il a été poète parce qu'il a été vrai et que son œil exquis a su saisir la divine harmonie de ces gris de statues sur le rougeâtre des frondaisons. Je ne crois pas que la peinture française ait produit dans cet ordre d'œuvres beaucoup de choses plus complètes que ces trois vues de

Versailles. Comme M. Jeanniot, M. Helleu est un dessinateur, c'està-dire un homme qui, comprenant le rythme et l'équilibre des choses, est supérieurement doué pour les exprimer, et il lui suffit

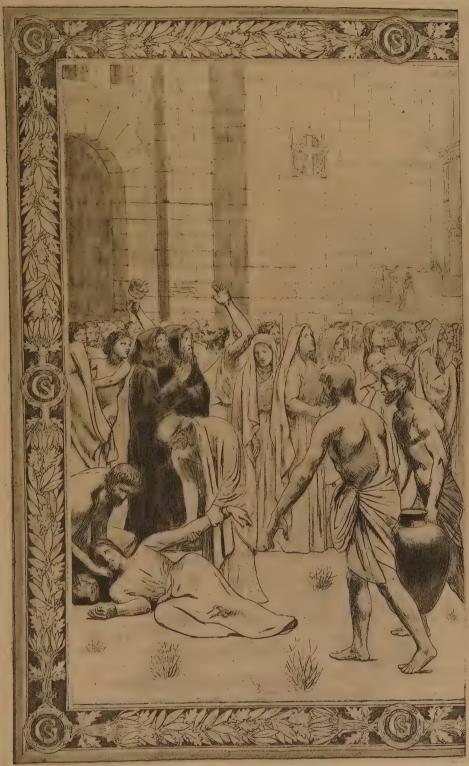


LES VOIX DE LA MER, PAR M. ARY RENAN

pour cela d'un jet de crayon ou de burin. S'il est assez heureux pour avoir la vision complète, l'œuvre est créée sans retour; sinon, il recommence jusqu'à ce qu'il ait compris le trait essentiel caractérisant la forme qu'il veut exprimer; de là, une fraîcheur d'exécution qui tient de la fleur et à laquelle le temps ne peut qu'ajouter sa nature dorée. Ces œuvres-là vieillissent comme les soies du temps passé.

On dit souvent, en parlant des femmes : le cœur ne vieillit pas ; et cela est vrai. Mais ce n'est pas seulement à elles que peut s'appliquer cette parole : les artistes peuvent aussi en prouver la vérité. L'artiste, comme la femme, vit de sensations surtout, et les sensations, se renouvelant sans cesse, ont ce privilège de jaillir comme les eaux de source toujours fraîches. M. Carolus Duran, auquel nous avons dû tant d'œuvres brillantes et même bruyantes, a peint cette année, d'un pinceau toujours jeune (il est, en effet, de cette catégorie d'artistes invulnérables au temps), un portrait de sa fille et de ses petits-enfants, M. Carolus Duran, dans d'inoubliables portraits de femmes, nous a autrefois bien émus; car, quoi qu'on en ait pu prétendre, il a traduit avec force, quelques-uns ont osé dire avec brutalité, les multiples sensations que nous donne l'être indéfinissable qu'est une femme. Il a osé peindre la femme et l'a fait souvent victorieusement. Je dis « osé », car faire le portrait d'une femme est une entreprise pleine de périls. Je sais que, pour ma part, je ne m'y aventure jamais sans une violente émotion. Il me faut toujours faire appel à toute mon audace devant cet inconnu qui ne se révèle à moi que par la grâce et le charme d'un visage dont l'expression étudiée me cache la véritable nature de celle qui le porte. La femme qui pose devant vous se connaît, soyez-en sûr, mieux que vous ne la connaîtrez jamais, et souvent même elle se juge moins favorablement que vous ne la jugez; seulement, elle s'apprécie selon certaines lois mondaines de beauté auxquelles elle est flattée d'obéir, lois consacrées par des succès où l'esthétique n'entre pour rien et où la routine, encore plus que la mode, tient une large part. Quel visage lui donnerez-vous? Celui qu'elle se souhaite elle-même? vous ne le connaissez point. Celui qui vous charme? elle ne le reconnaîtra pas, car elle ne peut voir avec vos yeux. Comment ferez-vous donc pour séparer la femme qu'elle veut être de celle qu'elle est réellement, et, l'ayant fait, laquelle choisirez-vous? Sans aucun doute, celle qui inspirera le mieux votre propre esthétique. Mais alors serez-vous vrai? cela dépendra de votre clairvoyance ou de votre imagination. De quelque côté que vous le regardiez, un visage de femme c'est l'inconnu 1.

^{1.} Une fois encore, nous avons une omission à réparer, celle que fait notre délicat peintre-critique des œuvres qu'il a exposées au Champ-de-Mars. A la confession qu'on vient de lire, ajoutons que l'émotion première de M. Besnard devant ses élégants modèles est pour lui le plus sûr et le plus entraînant des guides; elle transparaît dans chacun de ses portraits et leur prête une vie dont



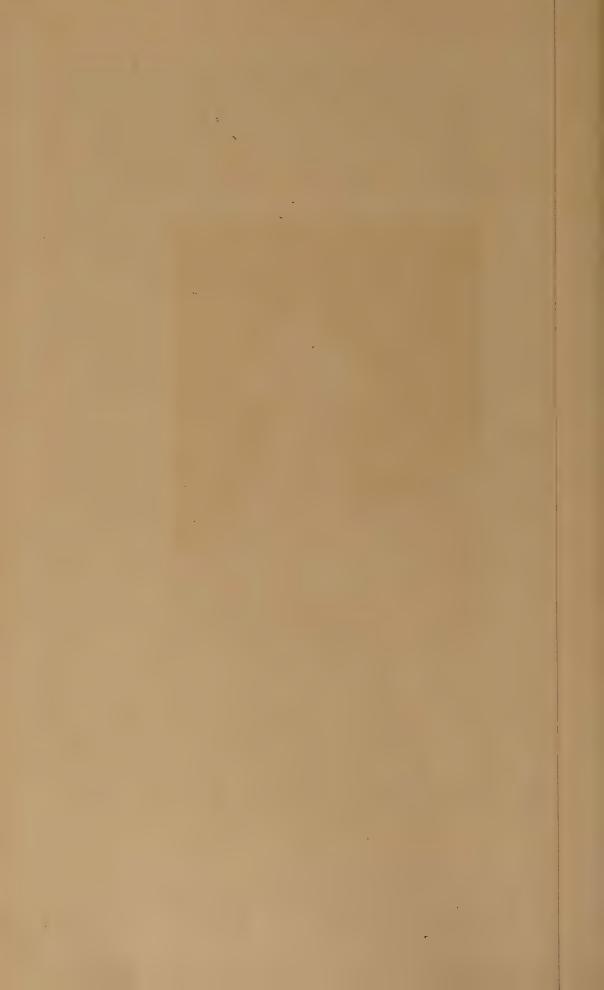
Puvis de Chavannes, pinx.



SAINTE GENEVIÈVE RAVITAILLANT PARIS ASSIÉGÉ Carton de la composition destinée au Panthéon. (Salon du Champ-de-Mars.)



Heliog: & Imp.E. Charreyre.



Autrefois, cela était plus simple. Dans ces portraits du xviue siècle, qui nous passionnent tant, sous l'air affecté du visage on devine une grande vérité de traits, que nos élégantes redouteraient aujourd'hui, et qui donnent à ces images du temps passé une vie que n'ont pas souvent celles de notre époque. C'est que, sans doute,



LYSE NOETTER; LES NUITS CLAIRES EN NORVÈGE, PAR M. HUMPHREYS JOHNSTON

l'air de cour, le maintien étant ce qu'on prisait le plus, le modèle qui les avait obtenus de son peintre lui rendait toute liberté pour la traduction du visage. Cela donne des êtres souriants, mais non contre-

les accents variés à l'envi sont la grâce et le style mêmes. Au Salon de cette année, deux figures d'hommes d'un véritable caractère accompagnent quatre portraits de femmes d'une lumineuse intimité; rien de plus libéralement aisé, de plus preste dans la vérité et la distinction que ces dernières effigies, dont la modernité porte le cachet d'une science grave et affable à la fois. — N. D. L. R.

faits ou absurdes, en tous cas très significatifs. Aujourd'hui, les hommes, en rapprochant leur vie de celle des femmes, ont perverti le moral de celles-ci avec leur idéal, dont ils leur ont fait une loi à laquelle elles obéissent avec une résignation touchante. En quoi elles ont tort, abolissant ainsi une originalité instinctive bien plus puissante que celle des hommes. De là, un désarroi dans leur esthétique, parce qu'elles veulent tout concilier : le désir de plaire et les convenances, l'élégance et la modestie, sentiments souvent très contraires qui mettent au supplice le pauvre artiste amoureux de son art, car il sent naître le plus souvent sous ses doigts, devant ce modèle, au lieu de la vision d'humanité qu'il rêvait, une œuvre terne et impersonnelle. Heureux quand, au contact du néant de l'esthétique mondaine, il ne sent pas son talent, son pauvre et cher talent, l'essence de lui-même, s'écouler peu à peu comme l'eau d'un vase fêlé. Van Dyck lui-même n'a pas échappé à cet asservissement au goût mondain. Son maître Rubens, dans maintes lettres, lui en fait le reproche, en critiquant vivement les mains trop effilées, souvent invraisemblables, de ses portraits.

Vous croyez peut-être que cette femme élégante, brillante, cet être du soir qui s'avance vers vous en ondulant sous les lumières d'une fète, avec une démarche combinée selon la grâce qu'elle se connaît, qu'elle sait inimitable et juge à coup sûr nécessaire pour l'effet qu'elle désire produire, vous croyez peut-être, dis-je, que cette femme sera flattée d'être rendue ainsi? Détrompez-vous. Un sentiment inattendu, que vous ne pouvez pénétrer, lui fera souhaiter un portrait d'elle différent de l'apparition qui vous aura ému, et vous serez tout étonné de lui voir désirer, pour la postérité, le visage résléchi d'une maîtresse de pension ou le regard mélancolique d'une ouvrière à la journée. Est-ce hypocrisie? Par déférence, je n'ose le dire. Mais qu'est-ce donc alors? Un portrait ennuyeux n'est pourtant pas un brevet de vertu, et la femme ne perdrait rien à être représentée dans l'éclat de sa beauté, environnée de tout ce qui peut la rehausser, même de l'indication du milieu où elle se meut de préférence, fût-il excentrique. J'aime, pour ma part, les triomphants portraits de reines dont les mains délicates comme des fleurs se posent sur des couronnes. J'aime les princesses, dans le décor de leur majestueuse intimité; j'aime les jeunes filles, symboles d'elles-mêmes; j'aime tout ce qui s'agite autour de ces âmes et les rend tangibles, et j'ai le désir passionné de les représenter avec le cortège de sensations qui se dégage de chacune d'elles. Mais il faut qu'elles me laissent libre de les évoquer selon mon rève. Sinon, reines, princesses, jeunes



filles, ne seront plus que des femmes aux visages indécis, si dénués d'individualité qu'ils se distingueront à peine les uns des autres. C'est ce que ne comprend pas la femme du monde, et il a fallu tout le talent de M. Carolus Duran pour lui faire accepter ces effigies hardies, ces élégances souvent tapageuses, qui ont donné tant de relief à une certaine catégorie de femmes de notre temps.

Faisons comme lui, réagissons contre ce goût du triste toujours prêt à renaître et gardons au portrait de femme la grâce et la joie qui ont immortalisé les œuvres de nos devanciers. Sauvons-le de l'ennui.

Je pense toujours à cette phrase des Goncourt, dans la préface de Madame Gervaisais. Elle est à peu près celle-ci : « Celui qui arriverait à peindre les gens du monde tels qu'ils sont, qui les étudierait à leur tour comme on a étudié les paysans ou les gens du peuple, assurerait à son œuvre la durée et un grand succès. » Mais voilà! Le paysan et les gens du peuple se laissent peindre comme ils sont, tandis que les gens du monde se défendent. Le modèle d'un peintre est une espèce d'ennemi qu'il lui faut traquer et surprendre, véritable protée qui déjoue tous les artifices et dont on ne triomphe qu'à force d'artifices, esprit mécontent et aveugle, qu'on ne satisfait jamais parce qu'il a perdu le sens du vrai et qui, lorsqu'il se sent deviné, jalouse le peintre et lui garde rancune. Nous avons reçu de fortes secousses, nous autres modernes, et le calme ne s'est pas encore fait dans nos idées. Notre vie n'a pas retrouvé toute son assiette. Nos physionomies ne sont pas encore fixées, et tant que cet état de déséquilibre durera, la peinture de portrait gardera cette allure indécise que le public critique avec tant d'âpreté, sans se douter qu'il est lui-même l'ètre indécis par excellence.

On voit par tout ce que je viens d'écrire combien j'aime la vie, et l'importance que j'attache à en fixer les manifestations; on m'excusera donc si je reste silencieux devant les productions d'une école qui semble exclure cette vie si précieuse au profit d'un symbolisme qui me paraît vide de sens. Ce n'est pas que parfois on n'y puisse découvrir quelques traces d'art. Mais la pauvre nature, si belle, si généreuse, y est à ce point torturée que cet art lui-même m'en devient odieux. Ces poussées symboliques sont comme des maladies périodiques, des sortes d'ædèmes de notre production. Après chaque époque d'effort et de combat, alors qu'il semble que l'art va atteindre son apogée, surgit un homme ténébreux, à l'esprit plein de combinaisons bizarres, dont l'apparent mystère, véritable source glacée, charme ceux que la belle et simple nature effraie ou

gêne. Talent fait d'impéritie, laborieusement accommodé à l'aide de



PETITE FILLE AU CHAPEAU, PAR M. JACQUES BLANCHE

vieilles formules. Prétentieux rajeunissement de fables autrefois triomphantes, rajeunissement d'autant plus vain que ces fables elles-mêmes sont les lumières de l'humanité. Quand on a considéré ces œuvres, si tant est qu'on puisse les regarder sans colère, on est pris de l'envie de se jeter à genoux devant les œuvres de ces grands morts, Rubens et Jordaens, ces passionnés de la vie et de la lumière qui, eux aussi, ont traduit ces fables pour la plus grande joie de l'humanité, plus près en cela de l'antiquité, source de toute beauté, que tous ces ramasseurs de vestiges qui, au nom du caractère et de la sainteté de l'art, nous servent tous les trente ans des rébus confectionnés à l'aide d'une érudition bonne tout au plus à rajeunir les féeries de la Porte Saint-Martin.

Peintres inhabiles, penseurs sans idées, philosophes nuls, machines travaillant dans l'obscurité, albinos de l'art, pauvres ouvriers d'une œuvre qui meurt avec eux, ils sont comme les écluses qui arrêtent le cours impétueux des eaux. Cependant, la littérature les aime parce qu'ils peignent des métaphores. Mais, si la métaphore est le costume de la pensée écrite, la forme, aussi splendide qu'elle puisse être, est le seul vêtement dont l'artiste doive draper sa conception. Il n'en a pas d'autre à lui offrir. La littérature cesse où la peinture commence. On ne comprendra donc jamais cela! La pensée et non le rébus doit être la matière de nos productions, et la liberté est ce qui les féconde. Fi donc des faux prophètes et de leur suite! Quant à la fausse sagesse, méprisons-la; même la vraie peut être nuisible. L'art est une débauche sublime que rien ne doit entraver et dans laquelle fraternisent les Parques de Phidias et ses superbes Canéphores avec les nymphes charnues de Rubens et de Jordaens.

ALBERT BESNARD





UNE TÊTE DE STATUE ROYALE

PSAMMÉTIK III



Au cours d'un récent voyage en Égypte, M^{mc} Édouard André s'est formé, par manière de passe-temps, une petite collection d'antiquités égyptiennes, qu'elle vient d'offrir au Musée du Louvre. Guidée par la sûreté de son goût habituel, notre généreuse donatrice a su profiter de quelques bonnes occasions, comme il s'en présente de moins en moins sur un sol épuisé par un demi-siècle de fouilles. Nous lui sommes ainsi redevables de certaines pièces qui n'auront pas à souffrir du voisinage redoutable des meilleurs monuments de notre ancien fonds.

Il en est une surtout, que son intérêt historique, joint à des qualités artistiques des plus remarquables, met tout à fait hors de pair. C'est une superbe tête, de style saïte, en basalte verdâtre, séparée par une brisure au ras du menton, d'une statue qui devait mesurer de 95 à 75 centimètres de haut, selon que le personnage était représenté debout ou assis. Elle est coiffée de la tiare conique à panse renflée, connue sous le nom de Couronne Blanche. Cette couronne est mutilée par une cassure oblique, qui l'entame du côté gauche, mais sans trop en déranger l'équilibre. Son rebord frontal forme avec la jugulaire de la barbe postiche une ligne continue qui encadre complètement le visage. La partie de la coiffe adhérente au

crâne en épouse tous les contours : c'est là un procédé de rendu particulier à l'art égyptien, qui, dans la sculpture comme dans la peinture, subordonne tout à la silhouette propre du corps.

Le visage, d'un ovale un peu allongé, avec ses yeux presque trop fendus, est d'une élégance et d'une grâce juvéniles qui n'ont rien de la beauté très interprétée d'un certain nombre de figures royales thébaines. Le portrait y est serré de près : certains détails y sont si franchement individuels qu'on ne les retrouve que rarement en d'autres figures : par exemple, le cerné des paupières au-dessus des pommettes et la délicate maigreur marquée par un méplat de chaque côté du nez, malheureusement brisé. La bouche, plutôt courte, avec un imperceptible retrait de la lèvre inférieure, la moins charnue des deux, contrairement au type ordinaire de la race, fait une légère moue, très sensible de profil. Enfin, règne dans l'ensemble des lignes une certaine dissymétrie, qui s'accentue à la bouche et donne au visage un extraordinaire cachet de vie. Avec son air de vaillante jeunesse et de grâce fière et un peu maladive, cette tête si délicatement expressive est, à mon avis, l'un des morceaux les plus exquis de la sculpture égyptienne.

Les coiffures royales étaient fort nombreuses; elles avaient toutes une valeur emblématique et une signification en quelque sorte rituelle. La Couronne Blanche, qui de son nom mystique s'appelait Nofrit (la Belle), spécifiait la royauté du Sud. Le roi qui la portait faisait par cela même acte de souveraineté sur les cantons de la Haute-Égypte. On peut poser en principe que toute statue royale coiffée de la Couronne Blanche avait une réplique coiffée de la Couronne Rouge, emblème de la souveraineté sur le Delta.

Nous sommes donc en possession d'une tête royale. Les personnes qui ont eu affaire, en Égypte, à des marchands d'antiquités, se souviennent de quel air satisfait il leur a été dit d'une figurine ou d'un scarabée : « Voilà un objet royal! » L'intérêt historique d'un monument, il faut pourtant le reconnaître, ne réside pas nécessairement dans le roi, et le cartouche n'a trop souvent de valeur que comme élément de classement. Telle statue de fonctionnaire de la xixe dynastie pourrait recevoir de nous un meilleur accueil qu'un monument d'un roi, fût-ce Ramsès II, le plus éminent, à tous égards, de cette dynastie. C'est que Ramsès II, comme Thoutmôs III et quelques autres des plus célèbres, est une de nos vieilles connaissances. Nous ne lui en savons pas mauvais gré, mais



PSAMMÉTIK III Ta.c., ctatue valo - Musée du Louvre



encore faut-il reconnaître que chaque fois qu'il réapparaît, il ne nous révèle rien de bien neuf. M. Maspero nous a rendu sa momie; que peut-on espérer de plus? Mariette, lassé comme par une sorte d'obsession de le rencontrer à chaque pas, depuis les villes du Delta jusqu'au cœur de la Nubie, en était arrivé à éprouver pour ce prodigieux Sésostris une aversion toute particulière. Il lui faisait grief d'avoir, au delà de toute mesure, usurpé les monuments de ses prédécesseurs et substitué ses cartouches à ceux de princes que la science moderne est souvent impuissante à réintégrer dans leurs droits.

Mariette n'avait pas tort. Nos préférés, ce sont ces malheureux dépossédés dont on a martelé les cartouches ou que les vicissitudes d'un règne agité, sinon une mort prématurée, arrêtèrent au cours de grands travaux; ce sont principalement ceux que les hasards de l'histoire firent suivre de dynasties trop entreprenantes; car l'activité de ces dynasties s'exerçait fatalement à leurs dépens. De ce nombre sont les Saïtes, dont la capitale, remplie de merveilles, au dire des Grecs, n'est aujourd'hui qu'un informe amas de décombres. Leur architecture a été l'une des plus éprouvées : elle a eu contre elle un peu Cambyse, beaucoup les Ptolémées et par-dessus tout le Delta. Leur sculpture, un peu plus épargnée, est néanmoins l'une de celles qui nous arrivent ordinairement dans le plus triste état de mutilation. On ne sait quelle rage s'est acharnée contre ces belles pièces d'une matière toujours choisie et d'un style impeccable : leur dureté même semble avoir jeté autour d'elles un défi qui leur a été funeste.

La tête diadémée du don de M^{me} Éd. André est le portrait d'un roi de la dynastie saïte : un œil un peu exercé ne s'y trompera pas un instant. L'art de cette période a un caractère si nettement marqué, qu'il ne peut prêter à la confusion qu'avec celui de l'ancien Empire, dont il a repris certains procédés. Mais encore une telle confusion n'est-elle à commettre que par les personnes qui ne peuvent distinguer sans peine, dans l'art ancien comme dans l'art moderne, l'archaïsant de l'archaïque. Nous n'insistons sur ce point que pour nous épargner une longue et peut-être un peu vaine discussion, au sujet des indices de style qui nous permettront d'identifier notre personnage et pour limiter la recherche à la reconstitution de son nom.

Pour les anciens Égyptiens, le nom était l'une des parties intégrantes de la personne humaine, on pourrait même dire une des formes de la vie chez tous les êtres animés. Bien mieux : tout objet

auquel ils prêtaient une sorte d'individualité pouvait avoir le sien 1. Ce souci de ne pas séparer le nom de la chose dénommée devait logiquement s'accuser dans la représentation figurée. C'est ainsi que les tableaux qui font partie de la décoration murale des tombeaux et retracent les principaux épisodes de la vie du défunt ou le mettent en scène dans l'accomplissement de ses actes quotidiens nous ont conservé, non seulement le nom du défunt et de ses proches, mais encore celui d'une foule de personnages n'ayant rien à voir avec la sépulture. Cette règle prenait un caractère absolu, quand il s'agissait de portraits isolés, comme les statuettes ou statues du Double placés dans la tombe, et les grandes figures commémoratives des personnages royaux ou sacerdotaux placés dans les temples (nous ne parlons pas des oushebtiou, petites figures d'un type convenu qui n'auraient pu se passer d'un nom, puisqu'elles n'en sont que le support). On comprend sans peine de quel prix a été, pour la reconstitution de l'histoire, un pareil trésor onomastique, car rien ne conserve mieux l'empreinte des temps et des lieux que les noms.

Les rois d'Égypte avaient trois noms et deux sortes de devises, sans compter quatre ou cinq titres pour le moins. Ce système d'appellation était contenu dans un protocole susceptible d'être plus ou moins abrégé, selon le cas.

Ce qu'on considère comme étant la forme pleine débutait par le nom d'Épervier ou du Double Royal, inscrit dans un rectangle de forme oblongue, qui représente à sa manière le plan de la Chapelle du Double et qui est surmonté de l'épervier Horus, l'une des incarnations de l'âme royale. Ce nom du Double est suivi de deux devises, introduites, l'une par le titre de seigneur du Vautour et de la Vipère, l'autre, par celui d'Horus d'Or. Le dualisme, qui est l'une des idées fondamentales que l'on découvre dans tout ce qui touche au droit divin en même temps qu'au pouvoir temporel des pharaons, est pleinement attesté par la première devise : le vautour, oiseau figuratif de la déesse Nekhabit, qui est l'emblème du Sud (tradition remontant à l'époque lointaine où la frontière sud de l'Égypte se trouvait dans les environs de la ville de Nekhabit, la moderne El-Kâb) et la vipère, emblême de Bouto, déesse de l'un des cantons les plus septentrionaux du Delta, représentaient dans les idées égyptiennes l'analogue de la fameuse expression biblique depuis Dân jusqu'à Bersheba. Les deux cartouches royaux n'occupent que le troisième

^{1.} On a trouvé des sceptres et des cannes dénommés comme le seraient des animaux domestiques.

rang dans ce cortège: ils contiennent, l'un le nom d'intronisation, pris par le roi à son avénement, l'autre le nom de famille, précédés l'un et l'autre de titres appropriés. Le tout se termine par la formule: vivant, ou même: vivifiant à tout jamais! Cette titulature accompagne, sous la forme pleine de même que sous la forme abrégée aux deux cartouches, toutes les représentations figurées du roi. Dans les statues ou statuettes, elle garnit soit les côtés, soit le dessus de la plinthe, si la figure est en bronze, et la surface postérieure du montant auquel le roi est adossé, si la figure est en pierre.

Partant de ce principe, on doit retrouver dans un fragment du pilier qui faisait corps avec notre tête royale la partie initiale du protocole. Cette partie se réduit à très peu de chose. Le biais de la cassure n'a laissé subsister de la surface gravée qu'un îlot minuscule, où l'on retrouve encore quelques linéaments : d'abord le profil antérieur de l'épervier (regardant vers la droite), au dessous duquel rampe, pour lever sa tête du même côté, un urœus réduit à ses éléments linéaires; puis, dans l'intérieur du cadre dont il ne reste qu'un angle, le débris (de quelle épithète le saluer?) d'un signe hiéroglyphique qui, malgré son apparence chétive, est toute la clef du problème. C'est, en effet, l'une des moitiés du syllabique ap, par lequel débute le nom d'Épervier, Ap-Aah-Tôoui¹ du roi Psammétik III. Pour rencontrer le même élément initial dans un nom d'Épervier, il nous faudrait remonter à l'un des Antouf de la XI° dynastie, ce qui est de toute impossibilité. La date de notre monument ne peut donc, en raison du style, se mouvoir que dans le cercle étroit des dernières dynasties du Delta, et de là, éliminée de toutes parts, elle est en quelque sorte chassée vers la seule case disponible, le règne de Psammétik III.

Nul, parmi les cinq noms de la xxvi^e, ne pouvait nous surprendre plus heureusement que celui de ce roi, dont le règne si court n'a laissé sur les monuments que d'insignifiantes traces. L'embrasure d'une porte, dans l'un des plus petits temples de Karnak, et quelques

1. Il est à remarquer que ce nom contient le même élément divin : Aah (le dieu Lune) que celui d'Aahmôs ou Amasis, père de Psammétik. Examiner ici les conditions que remplissent ordinairement les noms royaux, ainsi que les règles qui paraissent avoir présidé à leur formation, nous entraînerait beaucoup trop loin. Le nom AprAah-Tóoui prête pour les modernes, et prêtait sans doute pour les anciens à des significations multiples. Les Égyptiens se plaisaient fort, surtout dans les formules de ce genre, à des jeux de mots. Ap contient, entre autres sens parmi lesquels il faut opter, ceux de guide et de corne: La Lune guide des deux Terres (c'est-à-dire de l'Égypte; les deux Terres, corne de la Lune, etc.

menus objets de collection, voilà tout ce qui nous avait conservé jusqu'à ce jour son estampille. Le petit temple en question (H du plan de Lepsius) avait été élevé par la reine Ankhnas, sœur d'Apriès, qu'Amasis avait épousée pour légitimer son usurpation. Était-elle la mère de notre Psammétik? On serait tenté de le conclure du fait que ce prince fit mettre la dernière main à l'édifice commencé par elle et trouva tout naturel d'y associer son nom. Mais, d'autre part, une des stèles du Sérapeum (aujourd'hui au Louvre) nous apprend qu'une autre épouse d'Amasis, la reine Tentketa, avait un fils du nom de Psammétik, considéré par E. de Rougé comme le successeur d'Amasis.

Toujours est-il que l'Égypte n'a pas été prodigue de renseignements sur ce prince, qui ne serait pour nous qu'une entité des plus minimes, sans le récit si attachant d'Hérodote. On sait la place importante que tiennent, dans ses Histoires, les événements qui précédèrent et déterminèrent en quelque manière l'invasion perse. C'est dans ce dessein qu'il visita l'Égypte, entre 460 et 450 avant Jésus-Christ, c'est-à-dire de 65 à 75 ans après la mort de Psammétik III. Les témoins oculaires de la guerre désastreuse que l'Égypte paya de son indépendance ne manquaient pas; mais comme l'imagination, non plus, ne manquait ni aux Égyptiens, ni aux Grecs, le récit d'Hérodote, exact dans ses grandes lignes historiques, n'est, il faut bien le reconnaître, en ce qui concerne l'épisode consécutif à la défaite de notre roi, qu'une légende héroïque digne de la scène de l'Opéra.

Après quarante-quatre ans de règne, Amasis, usurpateur du trône d'Apriès, venait de mourir, et son fils Psamménite (notre Psammétik) lui avait succédé au milieu de circonstances particulièrement graves: le roi de Perse, Cambyse, à la tête d'une nombreuse armée, et guidé par un transfuge du nom de Phanès, marchait sur l'Égypte. Il avait à cœur, disait-on, de venger l'injure reçue d'Amasis, à qui il avait demandé sa fille en mariage, et qui, au lieu de celle-ci, lui avait envoyé la fille d'Apriès, Nitiritis. C'était un bien mauvais calcul de la part d'un prince réputé le tyran le plus sage et le plus avisé de son temps. Nitiritis révéla la supercherie à Cambyse et l'incita à prendre les armes. Le choc eut lieu dans les environs de Péluse. Les mercenaires cariens et ioniens dont se composait l'armée du pharaon tinrent bon, mais, débordés par le nombre, se débandèrent et coururent s'enfermer dans Memphis. Cambyse leur envoya par le Nil, bien entendu, un vaisseau pour parlementer : mais à peine ce vaisseau eut-il abordé, que la foule furieuse accourut des remparts et le mit en pièces. Les représailles suivirent : la ville fut assiégée et prise, et Psamménite se trouva à la merci de son ennemi.

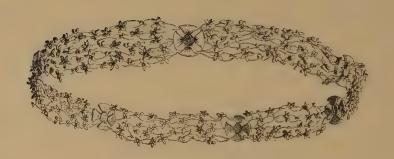
En ce temps-là, les rapports de vainqueur à vaincu ressemblaient assez à ce qui se passe de nos jours dans les petits royaumes nègres de la côte de Guinée: le triomphe, d'une cruauté raffinée, y était savouré à petites doses; ce fut seulement le dixième jour que Psamménite en connut toute l'amertume. Dans le faubourg de sa capitale où son vainqueur l'avait rélégué et où il errait tristement parmi la foule, il vit alors passer sa fille, vêtue en esclave, une cruche à l'épaule; d'autres filles de naissance illustre, traitées avec la même ignominie, l'accompagnaient à la rivière. Au milieu des cris de douleur qui s'élevèrent de part et d'autre, le roi dévorant son humiliation, baissa silencieusement la tête. Puis ce fut le tour des fils de condition, au nombre de deux mille, envoyés au supplice, la corde au cou, un anneau passé dans la bouche; le prince héritier était parmi eux. Et ceux qui les virent passer redoublèrent leurs gémissements, mais le roi ne fit rien de plus que la première fois. Alors s'approcha, couvert de haillons et demandant l'aumône, un des familiers du roi. Psamménite, à sa vue, éclata en sanglots et se frappa la tête.

Tout cela fut rapporté à Cambyse, qui, le trouvant fort extraordinaire, en demanda l'explication : « Fils de Cyrus, répondit Psamménite, les malheurs de ma maison sont trop grands pour m'arracher des larmes, mais il m'est bien permis de pleurer un vieux compagnon qui, dépouillé de ses richesses, en est réduit, à son âge, à la mendicité. » Cambyse avait auprès de lui un homme que les malheurs du roi d'Égypte ne pouvaient, et pour cause, laisser insensible; c'était Crésus, l'ancien roi de Lydie, qui se souvint et qui pleura. Tous les Perses présents en firent autant. Psamménite était sauvé. Son fils n'eut pas le même bonheur, le bourreau ayant été trop prompt. Hérodote estime que le roi d'Égypte eût recouvré son trône, s'il eût fait preuve d'un peu d'esprit de soumission. Mais le malheureux fit tant et si bien, que Cambyse jugea prudent de s'en débarrasser. Nous connaissons deux versions sur sa mort : Hérodote le fait périr empoisonné par du sang de taureau; Ctésias l'envoie finir sa vie en exil à Suse.

Tel est le roi que son infortune rendit légendaire. Tant de malheurs ne furent pourtant pas sans compensation. Le meilleur narrateur de l'antiquité a trouvé, pour le peindre, des traits tout à fait touchants; il en a fait un héros fier et triste qui a sa place mar-

quée dans les petits traités de morale. Son image flottait dans une douce incertitude, qu'on pouvait craindre de voir troubler par la découverte de quelque portrait médiocre et sans caractère, sorti d'une mauvaise fabrique. Bien au contraire, la voici désormais fixée, ni moins noble, ni moins pure que l'image légendaire, grâce au ciseau d'un grand artiste anonyme. D'heureuses circonstances l'ont préservée d'une destruction complète, et une grande amie des arts en a fait l'une des principales parures de la salle historique égyptienne du Louvre.

GEORGES BENEDITE





LE SALON DE 1897

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS (CHAMPS-ÉLYSÉES)

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE 1)

IV

PAUL DUBOIS, HENNER, JULES LEFEBVRE, ERNEST LAURENT, KOUSNITSOW, F.-H. LUCAS, BURDY, ED. FOURNIER, G. FERRIER, VIGOUREUX, MACHARD, CHARTRAN, LOEB, HUMBERT.

Je ne veux pas tarder davantage à parler de quelques portraits. Nous n'en avons vu ensemble que trois ou quatre; le Salon en contient encore qui sont des œuvres remarquabtes; d'autres, fort intéressants, nous prouvent l'extrême variété d'un genre dans lequel les artistes français se sont toujours montrés supérieurs.

Le portrait de M^{me} R. G., par Paul Dubois, est une œuvre remarquable, d'une peinture distinguée, patiente, empreinte d'une émotion contenue, touchante dans ses scrupules, quand on songe qu'elle est sortie de la main du maître incomparable auquel nous devons tant d'œuvres qui restent la gloire de notre art contemporain.

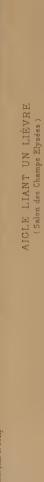
1. Voir Gazette des Beaux-Arts, 3° pér., t. XVII, p. 353 et 461.

Je nommerai aussi Henner et Jules Lefebvre. Le premier figure au Salon avec deux portraits, deux têtes de femmes, évoquées plutôt que représentées, tant les dons particuliers de la vision de l'artiste se superposent à la simple réalité du modèle. Modelés suaves, passages d'une sensibilité rare, matière dont la beauté éburnéenne semble un secret jalousement conservé par le maître peintre, tons audacieux, dont l'un est un bleu intense près des cheveux dorés, l'autre un rouge équilibré d'un vert, voilà tout ce dont nous aimerions analyser la qualité spéciale, en donnant à nos observations les développements nécessaires.

Le problème que Jules Lefebvre s'est posé est moins restreint, plus complexe. Les deux artistes, de tempérament très différent, ont cependant cette qualité commune aux véritables maîtres, c'est-à-dire d'imposer à ceux qu'ils représentent la marque de leur propre personnalité. Je ne doute pas que les heureux de la terre, ceux qui peuvent demander leur portrait à Jules Lefebvre, n'appartiennent tous à cette race privilégiée chez qui le goût de l'ajustement, les mains merveilleuses, la beauté plastique, en un mot, sont qualités coutumières; mais la traduction même de cette beauté n'appartient qu'à l'artiste. Vous savez quel en est le charme, la grâce un peu austère, le style enfin, car ce mot semble fait pour caractériser cette peinture, où se devinent la science venant au secours de l'observations et, avec elle, le souvenir des statues antiques, des nobles bustes grécoromains, retrouvé dans les traits de quelque belle contemporaine. L'observation s'impose devant le portrait de M^{lle} B. Celui du Comte B. de C. est une toile d'un dessin précis et savant, d'une belle allure aristocratique.

A l'autre extrémité de notre Salon est le portrait de Mile D. C. G., par Ernest Laurent. Peint dans une facture troublée, pointillée discrètement, qui laisse deviner une véritable science technique, il nous retient par le charme mystérieux de son enveloppe doucement assourdie, un peu verdâtre, un peu bleue aussi, soutenue dans sa gamme par les notes brunes des cheveux, rappelées au col par un listel de même valeur. Le geste de la main est rapide, imprévu, la tête, un peu songeuse, est d'un sentiment personnel et charmant. C'est une excellente toile, l'une des meilleures du Salon, qui ne fait pas de tapage, mais comptera certainement dans la carrière de son auteur.

D'un tout autre ordre d'idées est le portrait de M. Metschnikow, envoyé de Saint-Pétersbourg par Kouznitsow. C'est une peinture









Mme LA COMTESSE DE B., PAR M. F. HUMBERT

forte, puissante, qui prend la réalité corps à corps. Le peintre l'exprime sans trivialité, mais avec une sincérité qui exclut presque toute autre recherche. Faire vivre sur la toile le personnage représenté, voilà le problème posé. Et, en effet, la pensée se lit bien au fond du regard de cette tête réfléchie. Le modelé intérieur, la construction des dessous, ont la logique de la nature; la peau elle-même s'exprime avec sa texture, on devine son contact. Les accessoires, le cuir vert du fauteuil, les papiers sur les genoux, le couteau d'ivoire, ont leur physionomie et leur identité. Enfin, l'heureux équilibre des valeurs fortes et des tons clairs, intentionnellement rapprochés, donne une belle homogénéité au tableau. C'est, en somme, une œuvre à regarder longtemps, et qui peut beaucoup nous apprendre.

Je vais rapidement citer encore quelques noms: les uns sont ceux d'artistes justement connus, quelques-uns célèbres, d'autres, ceux de très jeunes gens, chez lesquels le don d'observation est vraiment intéressant, et qui seront les portraitistes de l'avenir.

F.-H. Lucas est très physionomiste dans son *Portrait d'homme*, d'un ton gris de toute finesse.

Burdy s'inspire d'Holbein, et le fait avec un véritable talent; remarquable effort, mais prenons garde au pastiche!

Édouard Fournier nous présente M. Gaston Deschamps, très vrai, très exact, d'un excellent ton et ressemblant, dans le meilleur sens du mot.

Voici encore le portrait de *M. Cambon*, par Gabriel Ferrier; l'extrême habileté du peintre devient ici un auxiliaire puissant pour exprimer l'intensité de vie de cette tête spirituelle, dont l'œil brille, interroge sous le lorgnon. Peinture essentiellement élégante, qui semble faite en se jouant, mais qui garde un équilibre de tons puissants et sobres très raisonnés et combinés très heureusement.

La Lecture, de Philibert Vigoureux, est un portrait plein d'intimité discrète et d'une bonne enveloppe de tons.

Machard est toujours le peintre heureux de nos jolies femmes. Chartran envoie le juge *Bennet*, doyen de l'Université de Boston, tête austère très caractérisée, effigie définitive, tant elle pénètre le caractère des traits du modèle.

Voici Loeb avec sa Femme aux pavots; comme le geste est bien féminin! comme la silhouette est heureusement coupée dans le rectangle de la toile! quel charme que celui de cette figure enveloppée d'ombre, de cette tête entrevue dans le mystère, avec ses lèvres souples, qui semblent prêtes à sourire! Loeb est un Américain instruit en France et qui fait honneur aux deux pays.

Je garde pour la fin les envois de mon ami Humbert, qui seraient l'un des événements du Salon de cette année, si leur



PORTRAIT DE Mme B., PAR M. MARCEL BASCHET

distinction sobre et leurs qualités discrètes n'excluaient précisément tout succès tapageur. La Comtesse de B., le jeune André H. ne sont-ils-pas sœur et frère de ces nobles dames, de ces jeunes cavaliers que peignaient jadis les van Dyck, les Tocqué ou les Vanloo? Je cite intentionnellement tous ces noms d'artistes différents, qui semblent avoir transmis leurs communes qualités d'élégance et de charme au peintre nerveux, coloriste tendre, auquel nous devons le beau portrait de dame en gris du musée du Luxembourg.

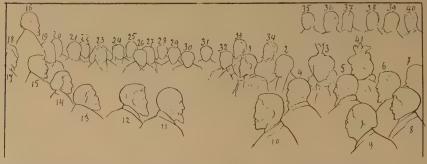
V

BROUILLET, DETAILLE, DAWANT, DE RICHEMONT, STRUIJS, TANNER, ALBERT LAURENS, BASCHET, ETCHEVERRY, BERGÈS.

Le tableau de Brouillet, Réception de l'empereur et de l'impératrice de Russie à l'Académie française attirera un public nombreux. En tant qu'image, il est des plus intéressants, et je ne suis pas de ceux qui dédaignent ce point de vue. Fixer ainsi pour nos petitsenfants l'aspect extérieur des événements est l'un des rôles de la peinture, un moyen précieux d'éducation. C'est pour un simple fait, une sorte de consécration; c'est comme la statue élevée pour conserver le souvenir d'un grand homme. Il y a aussi, dans la vie d'une ville ou d'un peuple, des miracles qui méritent bien un ex-voto.

Un tel tableau prête à maintes difficultés; il doit avoir la précision d'un procès-verbal; aucune fantaisie, même agréable, n'y vaut la simple exactitude. Dans celui de Brouillet, en particulier, le décor n'a rien qui puisse ajouter à l'impression de la scène. Ce «local» d'une insignifiance absolue, ce tapis de drap vert, ces murs à la décoration vicillotte, ne disent rien que de banal à notre esprit. Nous ne sommes plus au temps où l'on n'admettait pas qu'une institution

1. Nous donnons ci-dessous, pour l'explication des portraits, le schéma de ce tableau, dont nous avons publié la gravure dans notre précédente livraison.



- 1. Empereur de Russie.
- 2. Président de la République.
- 3. Impératrice de Russie.
- 4. Duc d'Aumale.
- 5. Duc d'Audiffret-Pasquier.
- 6. Mézières
- 7. Baron de Mohrenheim.
- 8. Brunetière.
- 9. Victor Cherbuliez.
- 10. J.-M. de Heredia.
- 11. Jules Claretie.
- 12. E. Pailleron.
- 13. De Bornier.
- 14. Victorien Sardou.

- 15. V¹⁰ Melchior de Vogüé.
- 16. Legouvé.
- 17. Gaston Boissier.
- 18. Pingard.
- 19. Sully-Prudhomme.
- 20. Ed. Hervé.
- 21. Gréard.
- 22. Pierre Loti. 23. Bertrand,
- 24. Duc de Broglie.
- 25. De Freycinet.
- 26. François Coppée.
- 27. L. Halévy.
- 28. Meilhac.

- 29. Jules Lemaître.
- 30. Comte d'Haussonville.
- 31. Sorel.
- 32. E. Lavisse.
- 33. Rambaud.
- 34. Hanotaux.
- 35. Général Tournier.
- 36. Comte Voronzoff. 37. Général Richter.
- 38. Général baron de Fréedéricksz.
- 39. Général de Boisdeffre,
- 40. Amiral Gervais
- 41. Mademoiselle Vassiltzchikoff.

d'une haute signification morale pût se passer d'un cadre digne d'elle. La Scuola san Rocco à Venise, le Cambio à Pérouse, le palais du Municipe à Sienne, ont des salles qui, même vides, nous inspirent encore un sentiment d'émotion respectueuse. La salle des séances de l'Académie française, même pleine, ne nous inspire rien du tout. L'illustre compagnie a négligé de faire entrer l'art dans son ameublement, et les gros globes à gaz qui pendent du plafond nous font



AUTOUR DU BERCEAU, PAR M. A. DE RICHEMONT

croire que nous assistons à quelque conseil d'administration installé, par hasard, dans un café de province.

Brouillet s'en est tiré par une discrète transposition des tons, par l'entente de la lumière, par l'heureuse coupe du tableau, par l'intérêt des portraits peints un peu trop rapidement, mais dont la plupart sont très physionomiques, enfin par une exécution pleine de charme dans le personnage de la czarine, qui fleurit, comme un bouquet d'azalées, la note sombre de tant de redingotes.

Un grand nombre d'exposants nous présentent aussi des tableaux destinés à fixer le souvenir des événements récents qui ont ému notre patriotisme. Nous n'entreprendrons pas de les énumérer : et comme il est d'usage de placer à la fin d'un défilé le personnage le plus important, nous parlerons maintenant d'Édouard Detaille.

Pronoucer le nom seul du peintre rend tout commentaire presque inutile. Nul artiste n'est plus populaire. Chacune de ses œuvres a excité une nouvelle curiosité, je dirai même une nouvelle surprise, tant son ingéniosité réussit à rendre intéressants les sujets, souvent ingrats, qui lui sont imposés. Nul mieux que lui ne sait placer son objectif là où il faut pour nous représenter une scène dans son aspect le plus pittoresque, pour lui laisser, avec son exactitude technique, sa véritable signification morale. Je dis avec intention son objectif, puisque la vérité d'observation est telle, que l'on ne peut croire un œil humain susceptible d'avoir de pareilles qualités de précision et de mémoire; et il est certain que, depuis Meissonier, jamais la nature n'a fait un pareil miracle. Remarquez qu'il ne se restreint ni à une époque, ni à une catégorie étroite de sujets; il semble le contemporain, le spectateur de tout ce qu'il nous représente : personne n'a donné comme lui l'impression de la chose vue. Et quel goût dans le choix des détails, quel tact, quel esprit, quel bonheur d'arrangement, quel sentiment juste de la mise en scène! Detaille a plus encore que tout cela, et personne n'incarne mieux ce sentiment, populaire si l'on veut, mais qui nous tient aux entrailles, et qui n'est autre que l'amour passionné du pays. Certes, c'est un amour qui n'est pas aveugle, puisqu'il est justifié par tant d'efforts communs, par tant d'héroïsmes, même aux jours de malheur; nul autre que Detaille n'a mieux su nous en donner le généreux frisson. Ses Funérailles de Pasteur sont un chapitre ajouté à nos chroniques glorieuses. Je dis glorieuses, car la mort d'un tel homme n'est pas la triste, l'éternelle séparation d'un être cher qui nous ; quitte à jamais ; son âme reste présente au milieu de nous, il se continue par ses œuvres, et ses funérailles sont une apothéose.

Les banales draperies noires qui recouvraient, sous prétexte de l'orner, le triomphal portail de Notre-Dame, n'étaient pas pour faciliter la tâche de l'artiste. Voyez cependant avec quel esprit il a sauvé la scène. Ces petits portraits d'une individualité si intense feront plus tard de ce tableau le plus curieux document iconographique de notre temps.

Dawant est essentiellement le peintre de goût, chercheur ingénieux, dédaigneux du tapage et des gros effets qui peuvent attirer le gros public. Il sait bien qu'il ne s'adresse qu'aux délicats, et que leur nombre est restreint; il est de ceux qui préfèrent aux salons grands comme des halles la simple intimité de la maison de Socrate. C'est chez lui une question d'éducation, c'est aussi une question de



SAINT GEORGES VAINQUEUR, PAR M. G. BERGÈS

nature. Certes, il aime la peinture avec passion, elle l'émeut et il nous le fera voir; mais il n'est pas homme à crier ses confidences sur les toits; il ne s'adresse qu'aux amis connus ou inconnus qui méritent de le comprendre et qui savent l'écouter. Musicien, il eût écrit de la musique de chambre, des symphonies, colorées surtout par les sonorités des instruments à cordes; les gros cuivres n'y auraient pas mis leur tonnerre.

Il nous montre cette année Saint Bonaventure. Les légats du pape lui apportent la pourpre cardinalice. Le brave saint n'en sera point ébloui; il ne l'acceptera pas. Il continuera à laver la vaisselle du couvent, estimant que l'action la plus humble est ennoblie quand elle est utile, et que rien ne vaut le sacrifice de sa propre personnalité fait en vue du bien commun. Le geste du moine est simple; son type conserve une dignité ingénue et grave, la beauté d'une âme haute qui s'ignore. La mise en scène, le lieu, sont bien trouvés. La lumière est heureusement distribuée : c'est, en somme, un excellent tableau.

C'est par la qualité de l'observation de l'effet et des valeurs, que se recommande le tableau de A. de Richemont: Autour du berceau, et nous aurions pu le classer parmi ceux des artistes qui recherchent passionnément la poésie d'une enveloppe lumineuse. C'est, en outre, l'œuvre d'un peintre qui se surveille et ne laisse rien au hasard; c'est un œil excellent qui a derrière lui l'aide d'un cerveau bien construit; c'est aussi un arrangeur d'un goût délicat, ennemi des redondances inutiles et des banalités aimables. Avec un sujet dans lequel un autre n'aurait vu qu'un intérêt anecdotique, il sait élargir son programme et trouver une belle et simple note d'art, basée sur le concert des valeurs sobres et neutres accompagnant une lumineuse arabesque de blancs colorés. L'ange, avec sa grande chape violacée, qui rappelle certaines figures de l'école bourguignonne, le décor aux lignes étranges, pleines de caractère, sont des recherches d'artiste curieux.

Je voudrais maintenant vous décrire la belle composition de Struijs, intitulée Consoler les affligés, troisième chapitre d'un drame familial qui, dans la pauvre humanité, se reproduit à chaque minute et dont Struijs nous raconte, d'année en année, les différents épisodes. Je professe une véritable admiration pour ce vaillant artiste qui s'isole, se cache pour produire des œuvres si fortes et si austères, un peu tristes, un peu trop poussées au noir peut-être, peu accessibles aux goûts de la foule. Le dessin est ferme, savant, sans que l'artiste ait

l'air d'en faire parade. Le sentiment du geste est expressif, excellemment humain. J'aime bien cette recherche dans l'exécution des natures mortes, des bibelots de l'intérieur, qui prend ainsi une date, se localise, et mêle les petites vulgarités d'une vie étroite à ces scènes où coulent les larmes, où s'épanchent en sanglots les douleurs éternelles.

Un mot seulement sur la Résurrection de Lazare, par Tanner, œuvre remarquable d'un jeune Américain, dont la portée dépasse



SOLITUDE, PAR M. HARPIGNIES

grandement ce que le peintre nous avait montré aux précédents Salons. Le ressouvenir de Rembrandt, qui se devine dans la compréhension de la scène, n'est pas fait pour nous déplaire, car il n'absorbe pas le sentiment personnel de l'artiste. Le tableau garde une impression véritablement biblique; nous retiendrons le nom de l'auteur, comme un de ceux qui, demain, deviendront célèbres.

Des plus intéressantes aussi est la toile d'un autre jeune, Albert Laurens; titre: Glauké et Thaleïa. L'invention en est curieuse, la donnée nouvelle, inattendue. Ce tableau ne ressemble à rien de déjà vu, et vous savez combien cette qualité est difficile à acquérir, surtout, lorsque fils d'un grand artiste, on a tant de raisons pour

être influencé par son milieu. La sirène, collée comme une algue à son rocher, la construction même de cette sorte de grotte, de ce palais de rêve aux lourdes colonnes, incrustées de fossiles noirs symétriquement disposés, ces trous mystérieux, galeries creusées par une mer qui les bat de ses flots verts moirés d'écume blanche, tout ce décor est une trouvaille. Le tableau garde une allure solennelle, une tonalité riche et puissante.

Je reviens dans la salle où sont les envois de Bonnat, et je vois, placés sur un même panneau, trois toiles que je ne saurais oublier.



PARIS VU DES HAUTEURS DE BELLEVILLE, PAR M. GUILLEMET

Au milieu est un portrait de Baschet, inscrit dans une forme circulaire, ce qui lui donne une particularité inattendue. Arrangement ingénieux, grâce d'ajustements très combinée; nous y retrouvons, malgré l'exécution un peu mince, les qualités auxquelles Baschet nous a habitués dans ses œuvres antérieures. Il a su donner à son modèle une élégance qui sent son xviii° siècle; cette dame pourrait, sans déranger un pli de sa mante bleue, aller s'asseoir ainsi sur un fauteuil du salon de M^{me} d'Épinay.

Les deux autres tableaux sont des œuvres de jeunes gens. La Naissance de Pégase, par Etcheverry, est une toile bien composée, d'exécution souple, d'une tonalité blonde. J'y vois un retour vers les sujets héroïques, ce dont il faut tenir compte à un jeune artiste.

lorsqu'il ne les peint pas avec des formules toutes faites et qu'il y ajoute son émotion et ses observations personnelles.

Bergès, son voisin, est un tempérament robuste, porté d'instinct vers le concert des notes chaudes et vibrantes. Son Saint Georges vainqueur n'a rien de cet archaïsme voulu dont plus d'un de ses camarades se serait contenté; on n'y sent aucun pastiche, et cependant une sorte de saveur, semblable à celle d'une évocation héraldique, se dégage et s'impose. Avoir inventé ce dragon fantas-



LES FEUILLES TOMBENT, PAR M. FÉLIX BOUCHOR

tique, si vraisemblable et si curieux dans la logique de ses formes, donner à une figure légendaire cette dignité farouche, ce profil busqué, ferme comme une médaille de Pisano, c'est faire une œuvre vaillante, c'est franchir le degré qui sépare les heureuses promesses de leur réalisation; l'artiste est né, il a pris son essor.

VI

FRANÇAIS, HARPIGNIES, ZUBER, GUILLEMET, PETITJEAN, NOZAL, BUSSON, TANZI, DAMERON, GAGLIARDINI, OLIVE, SIMONNET, RIGOLLOT, WÉRY, TATTEGRAIN.

Les paysagistes. A leur tête, deux maîtres, Français et Harpignies. Je m'occuperai surtout du second, bien que l'envoi du pre-

mier, La Vallée de Cernay, soit dans ses dimensions modestes une œuvre de qualité rare, résumant toutes les délicatesses de l'artiste. Harpignies sera cette année l'un des peintres sur lesquels se porteront les suffrages des confrères chargés de décerner la suprême récompense, la médaille d'honneur. Je souhaite, pour ma part, que notre corporation s'honore en acclamant ce véritable maître, qui sait, plus qu'un autre, donner à son œuvre cette qualité mystérieuse, indéfinissable, qu'on appelle « le style ».

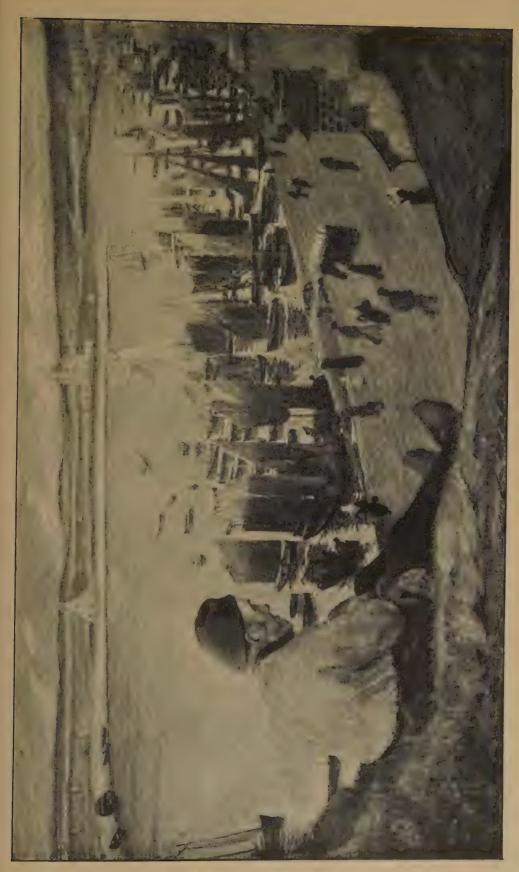
D'un motif qui, chez tout autre, resterait une image banale, sans intérêt, il nous fait une évocation grandiose. Ce ne sont plus Les Bords du Rhône, c'est plus encore que la simple Solitude, c'est l'éternelle beauté de la nature, des arbres et des eaux. C'est le soleil qui meurt, ou le matin qui s'éveille, l'admirable spectacle de la vie des choses, spectacle toujours renouvelé à travers les siècles et qui a embelli les visions de toute l'humanité.

Peu de paysagistes atteindront à cette hauteur de vue et d'impression; d'autres cependant font d'heureux efforts pour dégager d'un site sa signification générale et nous en signaler la beauté.

Citons Zuber et sa Journée orageuse, avec ses notes puissantes, sa facture émue, ses beaux ciels qui roulent grandioses sur de larges horizons; de Guillemet, Paris vu des hauteurs de Belleville, si spirituel d'indication, d'une peinture libré, primesautière et pleine de verve; de Petitjean, deux remarquables paysages, dont l'un est le Canal du Moulin, à Gerbeviller, aux vicilles bâtisses ruisselantes entre deux averses, qui avivent et exaltent tous les tons; Nozal et son Cirque de Gavarnie, noble, farouche, d'un ton puissant d'émail, décor prestidigieux dont il a su nous montrer la beauté âpre; d'autres, comme Busson, Bernier, Tanzi, Dameron, Gagliardini, Olive, Simonnet, Rigollot, ont des œuvres qui mériteraient une longue étude; enfin, Wéry, dont les Dernières lueurs sont d'une enveloppe si colorée, si juste de valeur.

Je pourrais, cette année, citer parmi les paysagistes Tattegrain, le merveilleux metteur en scène des *Bouches inutiles* de l'an dernier. En effet, son *Sauvetage en pleine mer* prend toute son intensité tragique par l'impression saisissante du paysage. C'est par la vue de ce ciel perdu, noyé d'embruns, traversé de quelques pâles rayons, par l'aspect de ces lames ondulantes et traîtresses, de ce désert d'eau, où tout espoir est perdu, que nous sentons réellement l'horreur du drame représenté.

J'arrête ici cette étude, que j'aurais voulu faire plus complète.



8

Au hasard de mes visites, j'ai dû négliger un grand nombre d'œuvres qui eussent mérité notre attention. Je ne puis même combler ces lacunes par une nomenclature qui lasserait la patience du lecteur. Je n'ai parlé par exemple, ni du poétique tableau de Vayson, ni des robustes animaux de Julien Dupré. Ce n'est donc pas le Salon de 1897 que j'aurai présenté au public, mais seulement un fragment de ce Salon, trop touffu pour être déblayé si vite et décrit dans toutes ses recherches intéressantes.

Je serai resté fidèle au programme de sincérité absolue que je me suis imposé. Si je me suis étendu avec quelque complaisance sur des œuvres dont il m'était agréable de parler, c'est que je suis de ceux qui ne pensent pas que la franchise réside uniquement dans l'expression des dures vérités. La réserve que je me suis imposée n'est pas le fait d'un esprit timide et flottant qui n'ose prendre de parti et qui répand une sympathie banale sur des œuvres de tendances les plus opposées. Non, bien au contraire. Je n'écris pas ici pour parler de mes préférences personnelles. Je sais par expérience combien elles sont revisables et sujettes à caution et combien soumises chez moi, comme chez tous, à certains entraînements, modifiées par des circonstances qui influent sur nos nerfs et nous enlèvent un peu du sens de la justice. Il faut se garder de retomber dans ce travers, qui se reproduit dans la suite des temps avec une précision presque mathématique. Au xvie siècle, après Jules Romain, les Ghirlandajo, les Botticelli étaient grattés, badigeonnés sur les murs des chapelles où nous allons pieusement recueillir leurs traces. Les Bolonais, les Carrache ont ensuite tout envahi. L. David a fait des discours pour prouver que les adorables peintres du xviiie siècle étaient de dangereuses ganaches, et les Watteau se sont vendus sur les trottoirs. Je crois qu'il est bon de ne pas donner le même spectacle et de ne pas nous joindre aux démolisseurs de gloire dont le zèle naïf semblera ridicule à nos petits-enfants.

En art, les manifestations les plus opposées peuvent se soutenir. Chacun a raison, à son point de vue, pourvu qu'il soit sincère, ennemi de tout charlatanisme, de tout succès malsain. Il faut que l'artiste soit ému, et que son émotion nous gagne; et encore ici je m'arrête, car cette émotion peut ne pas nous atteindre, prévenus que nous sommes, aveuglés par mille préjugés. Nos successeurs seront plus impartiaux et plus clairvoyants; ils remettront les choses au point. Personne, aujourd'hui, ne comprend pourquoi certaines œuvres, à présent glorieuses, ont soulevé jadis tant d'indignation.

Des tableaux d'Ingres et de Delacroix, rapprochés un jour par le hasard d'une exposition, semblèrent inspirés par des idées d'art pui-



AU BORD DE L'EAU, PAR M. RIDEL

sées aux mêmes sources pures, et l'on fut surpris de penser qu'ils représentaient, de leur temps, les deux pôles de la peinture.

Ne soyons pas exclusifs, je ne cesse de le répéter. L'éclectisme vaut mieux. Il est vrai qu'il rapporte moins. Il y aurait certes plus de profit à emprunter l'encensoir de telle ou telle chapelle qu'à rester juge impartial entre les deux. S'il faut un certain courage pour garder cette situation, dans un temps où l'on aime les catégories, les classements munis de leurs étiquettes, — excellents moyens de se dispenser de réfléchir, — il faut reconnaître aussi qu'il y a une véritable compensation, c'est-à-dire le plaisir d'élargir le champ des jouissances et d'avoir, dans tous les pays de l'art, des amis qui vous tiennent au cœur par ces liens mystérieux, ces raisons, que la raison ne connaît pas.

Et cela dit, nous allons quitter notre vieux Palais de l'Industrie. Les démolisseurs ont déjà commencé leur besogne et ils attendent avec impatience que nous ayons vidé la place. Puissent-ils ne pas symboliser d'une façon trop exacte l'armée de ceux qui, se méprenant sur notre véritable caractère, ne nous considèrent plus que comme un troupeau encombrant! Que deviendrons-nous dans l'avenir? quel sera le local qui nous est réservé, et quelle influence aurat-il sur la direction de la peinture française pendant le vingtième siècle? On sait que les grands palais sont néfastes aux manifestations d'art intime, qualité dominante chez nous, développée surtout dans ces dernières années. Où compte-t-on nous loger en attendant? Autant de questions soulevées et jamais résolues. Serons-nous, plus tard, comme ces pauvres vieilles, qui n'ont d'autre consolation que de parler de leurs succès passés? Nous répéterons alors les phrases flatteuses qui nous grisaient, redites sans cesse dans tous les banquets officiels: « Le pays nous estimait comme une de ses gloires; nous en avions affirmé la sève et la supériorité; même après l'Année terrible, la suprématic de l'art français s'était toujours manifestée intacte et indiscutée; nous représentions l'une des formes les plus brillantes du génie national.» Mais ce sont, hélas, des paroles envolées!... Et puis, nous sommes des électeurs si indifférents!

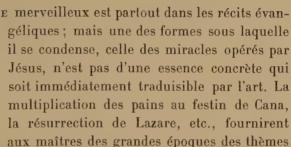
ALBERT MAIGNAN



UNE NOUVELLE ILLUSTRATION DES ÉVANGILES

PAR M. JAMES TISSOT

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE!)



inappréciables, qu'ils ont développés selon des préférences différentes, selon les écoles et les races auxquelles ils appartenaient. L'élément merveilleux n'est tout entier que dans les termes du Nouveau Testament; dans les arts plastiques,

le miracle est toujours représenté accompli ou en train de s'accomplir, ceux-ci ne pouvant représenter qu'un moment du temps et tournant la difficulté en représentant les pains multipliés, Lazare ressuscité, etc. Le peintre, même quand il peint un miracle, reste ainsi dans le champ des spectacles humains; il magnifie seulement la scène, par l'émotion qu'il prête aux assistants et l'inspiration supérieure dont il anime le personnage sacré.

Quelques indices nous font croire que M. James Tissot aurait

^{1.} Voir Gazette des Beaux-Arts, 3º pér., t. XVII, p. 421.

peut-être essayé volontiers de transgresser les bornes fixées à l'expression de l'idée par la matière : il n'en a pas trouvé le moyen et à vrai dire, ce moyen n'est pas à rechercher. La suggestion qui, par de secrets effluves, fait communier la volonté du thaumaturge avec l'âme des êtres soumis à son pouvoir ou avec les éléments, la radiation indiscernable de l'Esprit ne sont figurables par aucun procédé graphique. Notre artiste, dont les convictions sont d'une intime orthodoxie, a prêté aux minuscules tableaux qui représentent les miracles de Jésus toute l'ampleur de sentiment susceptible de se laisser inscrire en si peu d'espace. Les gouaches qui suivent le texte des épisodes si beaux de la guérison des malades, de la tempête calmée, de la pêche miraculeuse, appartiennent bien encore au cycle pes études pénétrantes que l'auteur a faites de la vie orientale. Comparer la vignette où il n'a pas craint d'enfermer le prodigieux mystère de Lazare se dressant dans son tombeau avec l'eau-forte de Rembrandt serait faire acte d'une double mauvaise foi. M. J. Tissot ne seraitil pas le premier à s'écrier, en sa probité : Domine, non sum dignus?

Où apparaît forcément le contact entre l'humanité faite à notre image et les êtres surnaturels, c'est là où les anges interviennent. M. J. Tissot n'a pas hésité à leur faire jouer le rôle de messagers divins et de gardiens intangibles qu'exigent impérieusement la lettre et l'esprit des Évangiles; mais il est heureusement sorti du type que leur prête l'iconographie courante.

Le nom seul de ces acteurs secourables évoque en nous, de par mille exemples, l'image de figures jeunes, adorablement pures et virginales, pourvues d'ailes comme l'Éros païen et par là seulement distinctes de l'homme quant à la forme extérieure; tels les anges des premières peintures de Giotto ou de Cimabuë et les anges des tableaux de religion exécutés de nos jours. Hélas, depuis la Renaissance ellemême, les figures d'anges ne sont que trop semblables à la pauvre créature terrestre vers qui elles sont envoyées! Leur essence immatérielle est, en quelque sorte, impossible à représenter dignement; et ceci peut servir à expliquer le veto absolu qui a frappé, dans toutes les religions orientales, la représentation figurée, laquelle, dans la pensée judaïque, est purement une impiété, un blasphème. M. J. Tissot n'a pas adopté le type à peu près universel de l'ange tel que nous le voyons régner dans toutes les écoles. Sa propension naturelle l'a induit à rechercher sous quels traits les croyants de la première heure entrevoyaient la milice divine et, en vertu de présomptions dont ce n'est pas ici le lieu de faire valoir la vraisemblance, il s'est

arrèté au type rarement employé du *cherub*, inspiré aux Juifs par la plastique de la vallée du Nil et rapporté d'Égypte en Palestine par les tribus, lors de l'exode.

Le *cherub*, l'ange à trois paires d'ailes, a été figuré sur bien des monuments chrétiens, surtout à l'époque byzantine, et nous le retrouvons chez les Primitifs italiens sous la forme aveulie des *chérubins*, dont les hiérarchies multicolores s'échelonnent dans l'empyrée.

Combien il y a loin cependant des émissaires tout empennés que l'on voit sur les mosaïques du ixe siècle aux angelots bouffis que le style jésuite a prodigués! La conception de M. J. Tissot est différente encore en ce que ses anges, aux six ailes teintées de nuances d'arc-en-ciel, sont à la fois et diaphanes et lumineux: ils émettent un ravonnement intérieur d'une éblouissante intensité ou des lueurs pâles de phosphore; un halo les entoure tout entiers, comme une mandorla; ils ont ainsi quelque chose des fantômes que les hallucinations des adeptes du spiritisme voient se peindre dans leur pupille agrandie. C'est un spectre de lu-



UN ARMÉNIEN DE JÉRUSALEM Dessin de M. J. Tissot

mière, un météore animé qui, dans la nouvelle illustration des Évangiles, joue près de la Vierge le rôle d'annonciateur; c'est une phalange de satellites environnés d'un scintillement d'électricité qui veille à la porte du sépulcre; ce sont enfin de transparentes visions aux mains fluorescentes, allongées en tentacules, qui assistent, comme un vol de lampyres, Jésus dans son abattement; et, en ce cas, M. J. Tissot semble avoir cherché la donnée du merveilleux ultra-physique dans quelque fantasmagorie empruntée aux expériences du magnétisme le plus contestable. Voyez encore les deux grandes mains qui barattent l'eau de la piscine probatique et lui donnent sa vertu miraculeuse.

Il est un personnage à peine indiqué, imprécisément dessiné par les Évangiles, qui doit pourtant paraître en un endroit : le *diabolos*, le Satan qui personnifie le mal, le gran nemico qui tentera le jeune prophète sur la montagne. M. J. Tissot lui a infligé l'enveloppe larvaire d'un ange déchu, sans ailes, tissue d'ombre et de mauvaises vapeurs. Ses proportions sont gigantesques, mais on sent qu'il suffit d'un mot pour qu'il se résolve en fumée.

Ainsi, à l'ange comme au diable l'artiste a donné des linéaments immatériels et fluides; à travers leur trame interposée, l'architecture terrestre conserve ses plans et ses profils. Tentative intéressante à tous les points de vue, mais dont on hésiterait à poursuivre la réalisation dans des œuvres d'art d'une plus grande proportion. Il suffit ici que cette nouvelle figuration soit plausiblement conforme à l'imagination judaïque. Répétons-le à ce propos : l'image qui accompagne et illustre un texte a des devoirs que n'a pas l'art libre; clle doit emprisonner tout un commentaire véridique dans quelques pouces carrés de parchemin; ce qui est permis et ce qui est défendu à l'illustrateur est, pour ainsi dire, l'inverse de ce que demande et réprouve l'art du peintre; or, M. J. Tissot est ici un illustrateur; il a, pour ainsi dire, fait le sacrifice des grands moyens d'enchantement de l'art; il s'est asservi à la règle qu'il s'était tracée d'obéir à la vérité, au point de figurer le surnaturel comme se le représentèrent les Évangélistes.

J'ai parcouru la Palestine et j'en ai rapporté d'ineffaçables visions. Le voyageur le plus indifférent sent encore la poésie répandue sur la terre des tribus d'Israël et, comme en un mirage, l'exaltation qui transporte le pèlerin engendre inconsciemment, dans le silence de la nature orientale, un peuple de figures évoquées des lointains de l'histoire, dont la plus noble, toute noyée de mystère, semble murmurer : Noli me tangere.

Ce cri de pudeur infinie, nous ne l'entendons pas. Peut-être ne devrait-on point toucher à ces figures — leur pureté répugne à des incarnations inférieures; — peut-être l'art d'un Sébastien Bach est-il, en définitive, le seul qui ne confine pas à l'irrespect. Mais, il faut bien le dire, ni sur les berges de Capharnahum, ni dans les fraîches maisons de Béthanie et les chemins creux de la Samarie, parfumés de menthe, ni parmi les solitudes de Jéricho et de l'âpre Judée, non plus qu'à Jérusalem, où, après vingt siècles, les Pharisiens et les vendeurs de l'Évangile se retrouveraient dans leur foyer familier de trafic et de haines, nulle part enfin sur les lieux où Jésus a semé sa parole les chefs-d'œuvre de l'art occidental ne s'imposent à la mé-

moire ou ne sont tolérés par la raison. A peine l'humble Fra Angelico, grâce à son onction rustique et à son attendrissement d'exquise innocence, garde-t-il sa place dans notre cœur; des plus grands maîtres et de leurs plus beaux triomphes on écarte le souvenir, comme s'il y avait quelque chose d'absurde à traîner avec soi, sous l'aplomb du clair soleil d'Asie, une armée d'êtres de toutes les races et de toutes les couleurs, accoutrés à toutes les modes et dépaysés à l'égal des hordes lamentables ou superbes qu'assemblaient les Croisades.



TRANSEPT DE LA MOSQUÉE EL-AKSA, A JÉRUSALEM
Dessin de M. J. Tissot

Aux approches de la Semaine sainte, on rencontre, entre Jérusalem et la Mer Morte, de longues files de pèlerins russes exténués.
Transportés d'Odessa par la compagnie du Lloyd, ils visitent les sanctuaires consacrés par l'église grecque, sanctuaires où luisent, à l'abri de hautes murailles, l'or et les pierreries des icones, et dont certains, celui de Mar-Saba, par exemple, recèlent d'immenses richesses. Puis, la route la plus atroce les conduit au gué du Jourdain; et là, sous les peupliers qui ourlent le fleuve jaune, ils se dépouillent et goûtent en foule les joies du baptême. Rien de plus déconcertant que le contraste entre le panorama torride de la Judée et ces hommes aux faces rouges, vêtus, comme pour affronter la neige,

de lourds vêtements noirs, d'épaisses touloupes, de bonnets de fourrure et de bottes, qui parfois s'arrêtent à l'ombre d'un rocher de basalte brûlant pour allumer le feu du somovar et boire quelques gorgées de thé. A côté d'eux, le lit desséché du Cédron ; à l'entour, les replis de l'aveuglante montagne de craie sur laquelle aucune herbe ne pousse, et le vol de hideux vautours qui s'abattent sur les dégoûtants détritus laissés derrière eux par les barbares... Eh bien! c'est un contraste du même ordre qui vient heurter l'esprit lorsque, dans le décor palestinien, on se remémore les centaines, les milliers d'œuvres que les artistes chrétiens ont accumulées sur les autels. Saintes images de dévotion des écoles de Toscane, de Venise ou de Rome, cartons et fresques où la beauté des races latines a parfait sa floraison, délicates figurines que les races du Nord ont habillées de brocart et couvertes de riches bijoux comme des idoles, lugubres acteurs de drame qui plurent à la foi espagnole, géants de chair drapés par un Rubens dans la pourpre royale, aucun des grands modèles de la plastique, aucune des hautes imaginations de la Renaissance et des maîtres inspirés ne coïncide avec l'humble cadre de la réalité survivante.

Ce cadre est infiniment aimable et pourtant d'une noblesse qui saisit et passionne. Lorsqu'on descend de l'Hermon vers les loci classici de l'Évangile, on ressent toute la douceur d'une nature riante et d'un climat mitigé. Comment regretterait-on le plus beau fond de paysage d'un Pérugin ou d'un Poussin devant le panorama qu'on voit se déployer de Safed, par exemple, ou dans les campagnes qui entourent le Thabor? Artisans et cultivateurs paisibles semblent faire corps avec leurs échoppes ou leurs maisonnettes et leurs moissons ou leurs vergers; hommes et choses sont timides et de grâce familière. On ne trouvera, d'ailleurs, dans le décor, rien de très coloré, et les peintres romantiques ont, sur ce point, donné au public l'idée la plus fausse de la réalité. On s'est étonné de ne trouver, dans les illustrations de M. Tissot, que des couleurs sobres et rompues, au lieu de vibrantes harmonies et de somptueux costumes; c'est, à nos yeux, une nouvelle preuve de sa loyale fidélité, car on chercherait vainement en Palestine les effets violents et barbares, en somme, qui, pour le vulgaire, caractérisent l'Orient. Rien qui ressemble moins à la défroque des bazars marocains, à l'accoutrement des janissaires romantiques et à la mise en scène théâtrale que les dehors modestes des descendants des apôtres.

Mais, à côté des cultures et des horizons vaporeux du Nord

d'Israël, la région du bas Jourdain, la Mer Morte et la chaîne de Moab, les plateaux de la Gaulonitide et — plus proches — le Ghor, le mont de la Quarantaine, offrent les aspects les plus grandioses qui puissent frapper l'imagination. Les sites sauvages dans lesquels M. J. Tissot a placé la rencontre de Jésus et de Jean le Baptiste ont bien le cachet exact de ces déserts semés de pierres, campos solitudinis jerichuntinæ, où la réverbération du soleil fait onduler le contour des choses; la Mer Asphaltite est bien telle, comme une grande turquoise sertie dans un anneau de porphyre. Jérusalem



EMPLACEMENT DU PARVIS DES GENTILS, A JÉRUSALEM Dessin de M. J. Tissot

enfin, la vraie Jérusalem, est bien ainsi, fortifiée, morose, glaciale et hautaine. La Passion s'y déroule entre des murs cimentés de prison.

Qu'on me permette un rapprochement. Il ne viendrait à personne aujourd'hui l'idée de représenter les épisodes de la vie de François d'Assise dans un décor alpestre; l'Ombrie nous est connue; ses molles ondulations, qui ne sont pas sans rapport avec celles de Galilée — on dirait une conformité de plus, — nous paraissent encore enchantées par le passage du tendre prêcheur. C'est donc dans les maremmes et dans les boschetti ombriens que nous ferions au besoin agir et circuler la figure du frère de Jésus. Les peintres contemporains l'ont fait de leur mieux, en quelques indications précieuses. Pour Jésus, nous n'avons rien que le témoignage écrit; tout est donc logiquement à recomposer sur les lieux où il a vécu.

M. James: Tissot, pour avoir subi la fascination de l'Orient, n'a certes pas espéré qu'il ouvrirait une voie nouvelle à l'art — ce serait niaisement prudhommesque, en effet, de critiquer Véronèse ou Memling au nom de la couleur locale; — il a seulement ressenti le charme que le penseur éprouve à se plonger dans l'atmosphère des lieux où de grandes choses se sont passées. Ceux-là sont le plus souvent défigurés à jamais; pourtant, la Terre-Sainte, ayant cessé de vivre activement depuis des siècles, est demeurée telle qu'elle était à la naissance de Jésus et garde encore les traces de ses pas; c'est ce qui a permis à l'artiste d'exceller du moins en un point : l'absolue conformité avec ce qui fut, trouvée dans l'examen de ce qui est.

Disons-le, pour finir en précisant de nouveau : ce n'est pas par la couleur locale disséminée au gré d'un caprice d'artiste que le grand travail de M. Tissot se recommande le mieux : c'est par l'entente intime de la vie sociale de l'Orient à l'aurore du christianisme, par l'expression de la couleur morale, pour ainsi dire, adéquate au texte évangélique et dont un grand nombre d'esprits ne redoutent ni l'exotisme, ni la prosaïque simplicité. Pour l'intelligence de la vie de Jésus, c'est un grand pas de fait; personne, en tout cas, ne niera que le plus grave événement qui ait changé la face du monde ne méritât l'effort d'une reconstitution figurée, tentée de bonne foi devant les seuls vestiges qui parlent à la fois au cœur et à la raison.

ARY RENAN





BAUDOUIN PEINTRE RELIGIEUX

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE!)

Nous savons donc, à première inspection des deux manuscrits de Versailles, n'avoir point affaire à un peintre religieux dans le sens moderne du mot; n'y cherchons rien d'autre que ce qu'il y peut mettre. C'est, si vous le voulez, une glose des livres saints dans la langue de Dorat. Les thèmes italiens de la Renaissance décadente y sont purement et simplement ramenés à la formule évaporée et émoustillante du temps où vit Baudouin. Mais soit qu'on le dût payer assez cher, soit qu'il ne consentît pas à la besogne entière, on lui adjoignit un aide, N. Le Barbier, de Rouen, miniaturiste médiocre et inconnu, dont le travail consistait surtout à copier en couleur des dessins de Cochin et à en charger le parchemin aux endroits dédaignés par Baudouin². Je n'ai pu retrouver le marché d'origine; en étudiant de près les mains différentes rencontrées là, on voit que l'artiste avait traité pour vingt gouaches par volume; il y en a vingt de sa façon au manuscrit des Épîtres 8896, pleines pages, en-têtes, culs-

^{1.} Voir Gazette des Beaux-Arts, t. XVII, p. 391.

^{2.} J'ai retrouvé plusieurs des gravures dont s'est servi Le Barbier; elles font partie de l'œuvre de Cochin, au département des Estampes. Quelques-unes sont gravées en manière de crayon à la sanguine.

de-lampe, lettres ornées, et vingt également aux Évangiles. Le reste, en plus grand nombre, est exécuté par Le Barbier, assez lourdement, sans aucun style, dans la manière naïve des petites piétés ordinaires, et s'il transcrit une image antérieure, il ne manque point d'en défigurer les visages et d'en alourdir les poses. Ceci, joint à une pratique-plutôt lourde, à des moyens d'aquarelle et de gouache assez rudimentaires, laisse à Baudouin la supériorité incontestable. Lui aussi cependant emprunte.

Il s'y croit obligé, vu son manque de préparation. Pour son frontispice des Épîtres, où il groupe en des médaillons six des apôtres du Christ, il prend à l'Ermite endormi de Vien la tête de son saint Pierre. L'idée est singulière, car l'ermite de Vien n'est rien moins qu'un saint; il a bu et s'est endormi sur son violon. Le reste de cette grande page poussée au sombre, et dont les gouaches ont souffert, a par moitié été pris à Vanloo, par moitié à Boucher. Ce doit être la première tentée, Baudouin n'y est pas à l'aise, il se demande où il va et surtout où il doit aller. Il se retrouve dans le titre.

Là, il est bien redevenu lui. Son ange insexué, soutenant une sphère bleue fleurdelisée et des branches de lys, emporté sur des nuages tendres, dévêtu plus qu'à mi-jambe — une jambe de fille potelée et grasse, — joli, d'une beauté de femme, c'est l'échappade, le naturel qui crève les mailles du filet et se reprend. Non signé, ce Cupidon de dix-huit ans, éveillé de mine, se pourrait rapprocher des œuvres gravées d'après l'artiste, on aurait une précision; mais il a sa signature sur la même banderole qui porte aussi le millésime du travail, 1767. Voilà dans son ensemble ce premier feuillet des Épîtres, apparu à l'Exposition de 1767 sous le n° 76, et qui faisait vis-à-vis au Coucher de la mariée.

La suite a conservé toute sa fraîcheur, c'est la preuve que Baudouin avait montré seulement le frontispice et le titre. Au folio 3, il a campé en en-tête, dans une étourdissante grisaille, avec derrière lui les accessoires tirés de Vien, un saint Paul en robe de chambre, écrivant dans une pose imprévue.

Pour ses lettres ornées, le peintre a son modèle, et il s'en inspire d'autant plus volontiers qu'il se montre filial. Boucher, son beaupère, a ci-devant fourni à une illustration des *Métamorphoses* d'Ovide mille cupidonneries coquettes, et le genre dont il a troussé ses lettrines est devenu la façon goûtée des gens à la mode. Baudouin ne le copie certes pas. Il lui demande seulement ses Cupidons.

Alors, sans les transformer, en leur gardant leur frimousse chiffonnée, leurs chairs frisotées, leur impudeur païenne, il en fabrique des chérubins, des séraphins, de petits purs esprits, n'ayant que tête et ailes, drôlement tournés, espiègles, joueurs comme des zéphyres. Au cours des chapitres, suivant qu'ils doivent être sérieux ou joyeux, il les prosterne ou les chasse à travers les nuages carmins, papillotte leur corps tout rond de lumières brillantes, les fait chauds dans le sombre, ou roses dans le soleil. C'est un rien que ceci; conduites par lui, ces théories de



SAINT LUC ÉCRIVANT SON ÉVANGILE

Camaïeu original de Baudouin

petits êtres, réchauffant la tristesse des sujets pieux, disent une religion bien particulière, où l'enfer est relégué loin des yeux. Les saints, les anges, les dominations de Baudouin ont trop d'esprit pour effrayer; ils chantent le Dieu bon et miséricordieux aux faiblesses humaines. Je donne à penser comme Louis XV ou M^{me} du Barry, même les prélats officiants et tournant ces feuillets, eussent été récréés d'apercevoir sur chacun l'image terrible! Loin de là, et l'artiste courtisan se trahit dès la première page: tout est à la gaité, même où on ne la chercherait pas, à Bethléem, dans l'étable, quand les bergers des Cerises ou d'Annette et Lubin s'en viennent adorer l'Enfant Jésus, lequel ne manque de rien au monde. Et qui est la Vierge? M^{me} Baudouin, encore sûrement, idéalisée, ayant laissé à la porte les beaux habits endossés pour le Coucher de la mariée ou la Consolation de l'absence. Et le bon saint Joseph, si bien chez lui,

nullement ému de ce qui lui arrive, contemplant les agneaux que les bergers apportent, sans se demander à quoi bon l'agneau qu'il faudrait manger cru, ou les fruits improbables en décembre.

Après ces grandes pages, pour lesquelles il est moins préparé, Baudouin s'en va triompher dans les en-têtes et les culs-de-lampe. On est au beau moment d'Eisen et de l'édition de La Fontaine pour les fermiers généraux, à l'époque où l'amour, cependant traîné si bas dans les littératures, est idéalisé par les peintres, poussé à l'allégorie courante et bonne. Il faut voir, au folio 6, l'Enfant Jésus couché sur les nuées, joli petit enfant blanc, frôlé par une légion de séraphins que ses gloires rutilantes aveuglent, qui se prosternent, fuient, reviennent, comme autant de phalènes à la lueur d'une lampe. C'est là l'esprit de la religion d'alors, cosmétiquée au benjoin, mièvre et pourtant charmante. Partout, de l'esprit à revendre, de raffinées intentions, une charade de sentiments ni tout à fait religieux, ni formellement idolâtres, traduits de jet et de brio par le plus habile pinceau. C'est bien peu que, dans ces vapeurs grises et pâles, une tunique jetée, la tunique de saint Étienne, emportée au ciel sous une couronne de roses, mais, en invention et en effet, ce sont choses qui comptent gros et intéressent. On sent de plus l'effort du peintre à ne point se répéter, à mettre un peu toute la gamme de ses coloris, tantôt clairs, tantôt sombres, par ci par là jetant un camaïeu, cherchant ensuite les polychromies violentes, variant et luttant contre l'écrasement des cadres d'or. Car chacun des feuillets de ces livres a préalablement reçu du sieur Mercier, écrivain, une bordure finement dorée, obtenue au pinceau avec les encres merveilleuses de Martin. et il a fallu calculer l'intensité des gouaches pour qu'elles n'en fussent ni offensées ni amoindries.

Le travail de Baudouin n'est pas continu dans les Épîtres; il cède la place à Le Barbier, et par instants réapparaît, pour raviver l'intérêt languissant. Il saute du folio 10 au folio 28, mais là il s'abandonne davantage, il pochade, il esquisse à peine. Son entête représentant une Assomption de la Vierge est une pensée venue vite et vitement exprimée, sans grand souci des finitions. Puis il donne encore un paysage en fin de paragraphe, quelque chose de fleuri, de pailleté, de vaporeux, venant en droite ligne de Gillot ou de Watteau en passant par l'atelier de Boucher. C'est là à peu près tout, car si, au folio 32, il montre encore un de ces grands anges féminins emportant dans ses bras la Sainte Case, il redit de trop celui du titre. Probablement Le Barbier avait manqué le



LA NATIVITÉ

Gouache originale de Baudouin

feuillet et on l'avait donné à Baudouin pour en corriger les faiblesses.

* *

C'est tout près de sa mort que l'artiste commence le livre des Evangiles, le manuscrit portant aujourd'hui le nº 8897. Il en exposera au Salon deux ou trois feuillets, sera généralement loué, et sept ans seulement après, N. Le Barbier l'aura terminé et remis à la chapelle de Versailles¹. Dans sa tenue générale, l'œuvre est identique aux Épîtres; les sujets n'en diffèrent que par le détail, au lieu du frontispice à cinq têtes de vieux apôtres, Baudouin a imaginé une religion très digne, assise sur des flocons roses, et recevant, des mains d'un ange, un gros livre ouvert. Puis des culs-de-lampe enguirlandés de fleurs, un saint Luc d'en-tête, couché de son long et écrivant sa vie du Christ, sous la surveillance placide d'un bœuf; des lettrines entortillées de cupidons, une pleine page lumineuse où l'Enfant Jésus vient de naître, devant saint Joseph endormi, parmiles fûts de colonnes d'un temple ruiné. Ceci est du Boucher indiscutable, depuis la figure de la Vierge, prise, on peut dire, sans y changer rien2, jusqu'aux accessoires obligés de la scène, l'âne et le bœuf, les angelots voltigeant, la lumière crue et lourde, inhabituelle chez Baudouin, mais si bien à son beau-père. Alors, tout à coup, l'artiste échappe à la tutelle, il se regagne, prodigue son esprit malicieux aux fins de chapitres : une arche d'Alliance représentée chargée de monnaies antiques, un réveil de bergers par un ange, l'ange jolie fille, taquinant Rose et Colas endormis sur le pré. Cette fois, Baudouin tire son vrai feu d'artifice; il est hiératique dans un dessin du lavement des pieds, allégorique dans son archange semant sur le monde les flammes vivifiantes par-dessus l'arceau d'un zodiaque; comme Fragonard, il pastiche des camées nacrés et doux; comme Moreau le jeune, il campe de frais cartouches d'ornements çà et là, il ressuscite ses petits chérubins autour de la sphère bleue. Pour lui, ces menues histoires amoureusement traitées, égrenées

^{1.} C'est Le Barbier qui a dessiné la figure au-dessous du titre des Évangiles ; il a mis dans la banderolle le millésime de 1776, sept ans après la mort de Baudoin, et son nom N. L. Barbier.

^{2.} Qu'on rapproche cette figure de la Psyché de Boucher, gravée par Huquier en 1756. Le reste de la composition de Baudouin rappelle, par plus d'un point, la Lumière du Monde, peinte par Boucher pour M^{me} de Pompadour et gravée par Fessard en 1761. Baudouin avait dû garder une esquisse de son travail, car on voit passer une Nativité de forme ovale à la vente de M..., en 1779.

comme en se jouant, dessinées toutes aux heures que lui laisse le modèle honnête, ou ses portraits, c'est le testament, la dernière prière, ce qui sortira de l'exposition de peinture deux mois juste avant qu'il meure. Il est au plein de sa carrière, complètement sûr de ses procédés, car, malgré qu'en écrive Diderot, il n'est ni fatigué, ni cassé par les orgies. Alors jamais plus nous ne saurions posséder un document aussi daté, aussi irrécusable ni mieux fait pour diriger nos opinions.

Une ou deux fois à peine, les graveurs en couleur voulurent



L'ANNONCIATION AUX BERGERS
Gouache originale de Baudouin

s'attaquer aux gouaches de Baudouin; le cas était osé, car les plus experts, Debucourt, Sergent-Marceau même, ne l'eussent su poursuivre à travers tous ses caprices. Chez lui, tout part d'un dessous brutal, puissant, et de dégradations à affaiblissements, se résout en des nuances impalpables. Or, voyez ce que saura reproduire Mixelle d'après lui dans le Désir amoureux. Là ce sont bien les anges encore des Évangiles, les nuées, les paysages; originairement, ces épisodes délicats de lumière et d'ombre se fondaient entre eux, mettaient en bonne place la belle dame assise et constituaient une œuvre très savoureuse. Tout s'est écrasé, s'est alourdi; les carmins se sont changés en lie boueuse, les cupidons en pauvres êtres maladifs et chenus. Chercher Baudouin là-dedans serait aussi fou que de goûter les vieux maîtres, Fouquet si l'on veut, dans la chromolithographie. Les burinistes, d'ailleurs, ne lui ont point toujours fourni des consolations; ils

ne démêlaient pas ce qui était l'essence particulière de ce talent primesautier et rare, la passion exclusive de la demi-teinte, les espiègleries mignardes d'opposition; ils oubliaient ceci et visaient surtout à redresser les fautes de dessin dédaignées. Moreau le jeune a fait du Coucher de la mariée une des pièces adorables du siècle, presque la plus franchement xviiie, comme on dit, et cela est gris pourtant, médiocrement éclairé, quand dans le modèle, à en juger par les Évangiles ou les Épîtres, on avait subordonné tout à l'illumination de la pièce. D'une anecdote de nuit, Moreau façonna un épisode de jour.

Mieux encore, qu'on rencontre de Baudouin quelque miniature, un dessin au bistre, qu'on examine une des rares gouaches de lui venues jusqu'à présent, c'est la désolation. Fondus les roses, disparus les carmins, abîmés et fendillés les bleus. L'histoire tourne au gris cendré, à la poudre de cigare, et l'on se demande si réellement cela est Baudouin et a pu l'être. Je ne parle pas des dessins du Louvre, qui se sont à peu près tenus, mais de ceux aperçus dans les ventes, souvent réchauffés à tort et à travers et qui apparaissent lamentables. « Pour me résumer, avoue Edmond de Goncourt dans son Dix-huitième siècle, depuis que je collectionne, que je cours les marchands et les ventes, je n'ai jamais vu un Baudouin terminé... et cinq à l'authenticité desquels je croie.» Sur ces cinq, il n'y en a qu'un au Louvre. Goncourt pense en posséder un autre, l'Épouse indiscrète, il y ajoute le Matin et les Soins tardifs, on le penserait exagérer : il est probablement en decà du vrai, car son Épouse indiscrète ne mérite pas le rang où il la campe.

En réalité, il n'y a pas deux gouaches de Baudouin disséminées dans les collections particulières qui vaillent d'être prises pour type. A un moment ou à un autre, elles se sont piquées, se sont effacées, et comme on les ignorait ou que maladroitement on souhaitait raviver leurs tons, on les confiait au restaurateur. De proche en proche, celui-ci reprenait, partie par partie, tout le travail, obligé même d'aller jusqu'au bout, à cause du déséquilibre apporté par ses retouches. On en a vu terminer l'œuvre que Baudouin avait laissée en croqueton, en esquisse, et volontairement abandonnée avant les pourléchages stériles et oiseux. D'où tant de sottises se sont dites sur la manière de l'artiste, auquel on allait jusqu'à attribuer des toiles, quand il est constaté que jamais Baudouin ne peignit à l'huile. Son originalité consistait, au contraire, à chercher dans les gouaches les effets de la peinture; il y mettait sa coquetterie, il y avait autant

de peine, et son seul désir était de placer la miniature en rivalité des procédés dogmatiques pour les besognes mineures. Les quarante dessins de la Bibliothèque nationale fournissent un appui indispensable à ce qu'on voudra tenter pour la réhabilitation artistique du maître. Quarante pièces achevées d'hier, on dirait, blondes, veloutées, qui sont restées ce qu'il les avait faites, que jamais un restaurateur n'a violées, que tous les admirateurs de Baudouin ont ignorées : c'est la pêche cueillie à l'espalier et croquée toute chaude de soleil. Les autres, celles qu'on voit de par le monde, sont les fruits promenés sur les éventaires.

HENRI BOUCHOT





CORRESPONDANCE DE L'ÉTRANGER

LE SALON DE VIENNE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE 4)



EVENONS aux artistes purement autrichiens. M. Alexandre Golz, généralement armé de bonnes intentions qu'il abandonne à mi-route, a fait une tentative très discutée avec sa Madone des paysans, conçue selon un idéal très autrichien à la hauteur duquel certaines défaillances d'exécution et certains personnages fâcheux (à commencer par l'essentiel, l'Enfant Jésus, et à finir par quelques paysans) ne lui ont pas permis d'atteindre pleinement. M. Ruben rapporte de Sarajevo sa meilleure œuvre, composée avec autant de simplicité

que de bonheur, c'est-à-dire de façon à faire trancher les vigueurs rouges des costumes musulmans sur de légers fonds bleuâtres, rosâtres, aériens, d'une transparence et d'une profondeur tout à fait louables. Certains détails, en outre, sont observés et traduits avec une bonne foi parfaite : ainsi, pour qui connaît les foules bosniaques, non seulement les physionomies sont très vraies, mais les formes

1. Voir la Gazette des Beaux-Arts, 3° pér., t. XVII, p. 516.

mêmes des mains et des pieds nus sont aussi exactes de proportions que caractéristiques de lignes. M. Simm parvient à tirer de la bicyclette un certain élément de beauté et à en composer une œuvre de pleine santé, où déborde le sentiment de la joie de vivre jeune, riche et libre, où respire une plénitude de satisfaction physique résultant du libre exercice en plein air de muscles solides et de poumons bien organisés. M. Egger Lienz aborde les sujets tyroliens de Defregger pour l'y surpasser, et, avec son formidable Ave Maria après la bataille du mont Isel (1809), demeure dans la tradition des tableaux autrichiens grands comme une scène de théâtre, mais en échappant à tout le conventionnel de la disposition, de l'éclairage et de la défroque de théâtre dont ses aînés ont tant abusé. M. Ottenfeld a un tableau militaire peut-être plus méritoire encore cette année que les précédentes : Une page glorieuse de l'histoire de l'armée autrichienne, qu'il devait être donné au général adversaire, Moltke, de consigner dans ses mémoires à la date du 3 juillet 1866. Rarement champ de bataille, à l'aube suivant l'action, n'a été décrit plus sobrement, avec plus de mérites de paysagiste, et une éloquence plus dédaigneuse de tout ce qui n'est pas la simple expression véridique des faits. Du reste, en pays allemand, se trouvent d'excellents peintres militaires, dont il ne faudrait pas juger par M. A. von Werner. Au contraire, ils nous consolent de lui! Nous avons déjà attiré l'attention sur M. Rocholl; mais voici aujourd'hui M. Rudolf Eichstaedt, avec une rentrée triomphale dans les campagnes allemandes, naïvement allégorique, mais où s'enlèvent les plus crânes, les plus observées et les plus gaies silhouettes de troupiers; et voici surtout M. Robert Haug, qui dame le pion à ses prédécesseurs par sa Marche de Blücher sur la vallée du Rhin, après la bataille de Leipzig. Personnages, paysage, les lointains poétiques, les épaisses boues de la route au premier plan, les uniformes dévastés, tout est traité là de telle sorte qu'il faut saluer en cette œuvre l'une des plus belles tentatives de la peinture militaire.

M. Villegas, un de nos fidèles, nous envoie aussi une œuvre dont il pourrait être sier, si un artiste de sa taille avait le droit de se montrer jamais satisfait comme le sont toujours d'eux-mêmes les médiocres : un Portrait de sculpteur, traité réellement comme on sculpte, plutôt que comme on peint. Certaines études de Tintoret pour sa grande œuvre du Palais Ducal ont cette allure, encore qu'il s'agisse ici de ces tonalités grises dont l'Espagne a toujours eu le secret. Et la verve de l'homme de métier ne porte nul préjudice à la perspicacité du psychologue : cette violente ébauche est une œuvre complète à laquelle l'artiste ne saurait rien ajouter que de parfaitement superflu; elle dit tout ce qu'il faut dire, elle le dit brièvement, d'autant mieux peut-être. M. Fr. Kallmorgen, un paysagiste discret et subtil, saisit avec à propos certaines minutes fugaces de l'heure entre chien et loup sur les toitures couvertes de neige des petites villes, tandis que M. H. Genberg raconte les merveilles roses des bois et des vergers aux matins d'hiver très clairs, et que M. T. Blau note, avec une acuité de vision exercée, des nuances très rares de vert printanier sur les saulaies séculaires, sur les hautes futaies d'arbres paludéens qui bordent le Danube et constituent ce territoire spécial des rives du grand fleuve connu, de Krems à Sulina, sous le nom de Donau-Auen.

Vienne compte parmi les aquarellistes qui semblent abattre à la tâche la représentation de ses vieilles rues, de ses grands édifices, ou seulement de ses maisons condamnées à mort, un véritable artiste, auquel tous se réfèrent, mais qui n'a rien de commun avec eux, simples ouvriers, M. Rudolf Alt. Le « père Alt», comme on l'appelle avec autant d'affection que d'irrévérencieuse familiarité, est l'une des individualités les plus marquantes du Künstlerhaus. On peut dire de lui qu'il a peint, s'y étant mis dès son jeune âge, tous les morceaux de pierre historiques de l'Autriche. Or, son évidente originalité ne fait que s'accroître tous les jours. Il laissera de la métropole Saint-Étienne, des pignons d'Innsbruck, des églises alpestres des environs de Gastein, des représentations telles, qu'aucun artiste autrichien ne les a jamais surpassées; cependant, la gloire de M. Alt est toute locale; elle mériterait mieux. Les Peter Neefs, les Panini, les Hubert Robert, chacun selon leur tempérament, leurs goûts, leur pays et leur temps, n'ont pas fait œuvre sensiblement différente de celle dont M. Alt dote l'Autriche d'aujourd'hui. A cet aquarelliste, qu'on a comparé à l'un de ces derniers vieux grands arbres des bords de la Wien que les travaux du nouveau chemin de fer saccagent aujourd'hui, il faut adjoindre, pour son amour de motifs analogues, un jeune aquafortiste d'avenir, M. Anton Kaiser, dont les grandes planches révèlent des dons de mise en scène et une science de l'effet qui laissent bien loin derrière eux tout ce qui avait été jusqu'ici tenté dans ce genre en Autriche.

M. H. R. von Volkmann, de Carlsruhe, s'est fait un petit domaine charmant d'un coin de Forêt-Noire, dont il peut dire que, s'il est petit, il est bien à lui, et dont les rochers, les prés fleuris, les ruisselets vivaces, les ruines ébréchées mettent en jeu ses dons de coloriste, excitent sa verve, lui fournissent des arrangements jusqu'ici imprévus, et des effets bizarres, au travers desquels passe, comme dans la peinture de MM. Ury et Dettmann, l'influence des meilleurs impressionnistes français et étrangers.

Notons encore, coup sur coup, un cap neigeux dans une mer boréale violette de M. Otto Sinding; une interprétation moderne, tirée de la vie de la haute banque et de la haute gomme, de l'Enfant prodique, par M. Josef Block, excellente étude de noirs et de gris, avec un type de jeune viveur et de vieux père-noble, très noble, pris sur le vif; puis, un curieux pastiche de la manière et des inventions de M. Franz Stuck, par M. M. Zürcher, un Adam et une Ève japonaise étendant nez à nez leur nudité de couleur orangée sous le circuit d'un serpent indigo qui les réunit, comme une parenthèse; les claires fantaisies décoratives de M. W. K. Masek; une prairie semée de vers luisants et une vieille voiture jaune dans des prés verts de M. Dettmann; ensîn, quelques très bonnes aquarelles de M. C. Pippich.

Si l'on ajoute à ces noms ceux d'une dizaine d'artistes que nous ne ferons que citer ici, tels que MM. Palmié, Clemens von Pausinger, Zoff, Zetsche, Ribarz, etc., leurs œuvres n'ayant rien de nouveau à nous apprendre, on peut affirmer que le Salon viennois, heaucoup meilleur cette année que les précédentes, n'offre, en somme, plus rien de vraiment remarquable. Pendant ce temps, l'œuvre d'un artiste tel que le slovaque Uprka, se promène à Prague et à Brünn, et n'a jamais encore été vue à Vienne, où l'on ignore également l'artiste décorateur populaire des pays slaves, Mikulasch Alesch, dont l'exposition à Prague, l'an passé, fut une révélation. En réfléchissant à ces choses et à quelques autres encore, on ne peut s'empêcher de se dire qu'avec un peu plus de cohésion, avec un loyal abandon, dès qu'il s'agit d'art, de toute querelle de nationalité, et sur-

tout avec l'annulation de règlements au moyen desquels une partie des artistes peut, selon son caprice, barrer arbitrairement la voie à d'autres, l'Autriche serait à même de fournir un ensemble d'œuvres infiniment plus intéressant que ce qui se voit chaque année au Künstlerhaus. Et l'on se prend à souhaiter que la Sécession s'adjuge le beau rôle, qui consisterait à permettre à l'Autriche de se montrer enfin une fois ce qu'elle est et non plus seulement ce que la veut une certaine société, un certain clan.

WILLIAM RITTER

BELGIQUE

UNE EXPOSITION DE PORTRAITS ANCIENS A BRUXELLES



AR une étrange et mystérieuse coïncidence, le jour où s'ouvrait, à Paris, l'Exposition de Portraits de femmes et d'enfants, Bruxelles voyait s'ouvrir, dans les galeries du Musée moderne, actuellement fermé pour cause de remaniement, une exposition de portée similaire.

Organisée sous de hauts patronages, cette réunion d'effigies, pour la plupart anciennes, comprend un certain nombre d'œuvres que recèlent, en temps ordinaire, d'opulentes demeures et dont, pour plusieurs du moins, l'attrait de nou-

veauté se combine avec un intérêt d'art et d'histoire incontestable.

Quelques marchands notables, spécialement de l'étranger, MM. Sedelmeyer, Durand-Ruel, d'autres encore, ont obligeamment prêté leur concours aux organisateurs de ce Salon, numériquement assez restreint, digne pourtant, à des titres divers, de l'attention des curieux.

Un avis du catalogue déclare laisser aux exposants la responsabilité des attributions. Mesure prudente autant que justifiée, car qui de nous ignore la décevante influence exercée par la possession sur le jugement de qui possède? Ètre pitoyable à cette humaine faiblesse est un devoir. Convenons qu'elle entre pour une part dans les joies du collectionneur et que la vouloir railler est presque faire preuve d'ingratitude envers qui nous procure l'occasion de voir des choses excellentes, encore que mal dénommées. C'est dire que nous userons avec réserve du droit qu'avec le catalogue on achète en entrant.

D'une manière générale, le xviº siècle et surtout le xviiº fournissent à l'Exposition ses premiers éléments d'attrait. L'appoint de quelques toiles du xviiiº siècle et du nôtre y est des mieux venus pour tempérer la monotonie, en quelque sorte fatale, d'un ensemble où dominent les œuvres créées sous des influences communes, les Néerlandais étant ici en majorité.

Contraste heureux, d'ailleurs, que celui qui met en présence l'austérité du xvi siècle et les frivoles réunions du xvi où tout est façonné par la mode, tout, jusqu'au paysage où se déroulent ces scènes de famille dans lesquelles revit avec tant d'éloquence à nos yeux la physionomie des sociétés éteintes. Ce hasard des rapprochements aligne côte à côte deux portraits de famille de Pierre Pourbus

le vieux, de caractère et de dimensions très analogues. L'un appartient au baron de Wœlmont et nous montre le peintre lui-même et sa famille; l'autre, au marquis de la Boëssière, représente, selon le catalogue, la famille Berchen. D'un côté onze, de l'autre treize figures de grandeur naturelle, assemblées autour d'une table où repose le clavicorde, tenu par une femme, qu'un personnage masculin accompagne du luth. De part et d'autre, les enfants font honneur à un régal des fruits que leur prépare une des personnes de l'assistance; au fond de l'un et de l'autre tableau, le portrait de quelques parents défunts.

Cette sommaire description suffit à prouver que la physionomie générale des deux tableaux a d'étranges ressemblances, tant pour l'ensemble que pour les détails. Il en est de même du principe de coloration, tenu dans une gamme sobre et des mieux adaptées à l'esprit de ces assemblées paisibles, où la musique n'est certes point nécessaire pour faire régner la concorde. Aussi bien, le tableau du marquis de la Boëssière, excellemment conservé, porte sur le cadre contemporain, une inscription qui en souligne bien la portée:

UT NIL CONCORDI THALAMO FELICIUS OMNI IN VITA ESSE

POTEST, ET SINE LITE TORO

SIC MAGE IVCVNDVM NIHIL EST, QVAM CERNERE GNATOS

CONCORDEIS NIVEO PECTORE PACE FRVI 1564

L'étroit rapport d'arrangement des deux œuvres est aussi caractéristique de l'époque que du maître lui-même, dont on se hâterait à tort de signaler la pauvreté d'imagination. Il semble, au contraire, que Pourbus fasse preuve d'initiative pour le groupement des personnages, tout compte fait de ces portraits d'ensemble, fréquents au xvie siècle, où le peintre se contente d'un alignement de têtes qui, en définitive, réduit son tableau à une succession d'effigies isolées. Plus habiles en l'art de la mise en scène, les successeurs de Pourbus s'entendront moins à caractériser un modèle. Le portrait d'ensemble n'acquerra vraiment qu'au xvie siècle, et sous le pinceau d'artistes exceptionnels, tels Rembrandt et Frans Hals, sa pleine expression pittoresque. Le grand Holbein lui-même n'a point su atteindre, dans le tableau des Chirurgiens-barbiers de Londres, la puissance d'expression qui donne une si haute importance à ses portraits isolés.

Le droit que nous laisse le catalogue nous met à l'aise pour dire qu'il n'y a point, à l'Exposition, d'œuvres de l'illustre portraitiste. En revanche, et sous son nom, l'Exposition nous montre un intéressant *Portrait d'homme*, que la simple date de 1570 empêche déjà d'assigner à son auteur prétendu. Et comme, en plus de cette date, le tableau porte un monogramme, nous pouvons ajouter qu'il s'agit d'une peinture de Ludger zum Ring, excellent peintre westphalien, peu commun à rencontrer hors d'Allemagne, lequel s'établit à Brunswick, d'où, au surplus, est originaire le personnage qu'il nous représente. Il nous a malheureusement été impossible de déchiffrer son nom. Cette jolie et très intéressante peinture appartient à M. Weber, de Bruxelles.

Plus facile à confondre et sans doute plus fréquemment confondu avec Holbein, est ce Nicolas Lucidel ou de Neufchatel, venu du Hainaut se former à Anvers sous Pierre Koeck. L'Exposition nous fait connaître de lui une imposante effigie du jurisconsulte Viglius (à M. Lambeau). L'image a grand caractère et belle prestance, comme il convient à celle d'un président du Conseil privé du roi

d'Espagne. Lucidel, un des beaux portraitistes du xviº siècle, vécut à Nuremberg et à Prague. S'il a fait preuve de plus d'éclat que dans le présent portrait, il a rarement plus de caractère que dans cette ample figure de magistrat assis comme pour rendre la justice.

Sous le nom de Corneille Ketel, le catalogue indique un très expressif Portrait d'homme, moins grand que nature, de noir vêtu et coiffé d'une toque plate. Que la main — ou le pied — de Ketel, à quoi rien ne s'oppose, ait passé par là, la peinture se range normalement dans la période anglaise du maître, donc de 1573 à 1581. Le personnage, à mi-corps, accoudé, se détache en vigueur sur un fond gris-brun et fixe sur nous un œil pénétrant, qu'il n'est pas rare de rencontrer dans les images de l'époque. Ajoutons que la peinture fine et transparente décèle un praticien des plus adroits, sans allusion à la manie du peintre de répudier parfois l'usage de ses mains. Ce portrait appartient à M. Sedelmeyer.

Le nº 183, anonyme, un *Portrait d'officier* revêtu de l'écharpe et porteur de l'esponton, n'est pas sans offrir quelque ressemblance avec la peinture de Ketel, durant sa période hollandaise, celle qui se termine à 1604 environ. Le morceau est de remarquable fermeté.

Notre revue du xviº siècle sera complète après un coup d'œil sur le groupe, malheureusement peu fourni, d'œuvres étrangères, dont plusieurs contribuent sérieusement au succès de l'Exposition.

Le portrait d'Eitel-Frédéric de Hohenzollern, tombé à Pavie, appartenant à la galerie de Sigmaringen, est donné à Schæufelein. Le personnage est de haute mine et porte un riche costume rouge à taillades. Le morceau est surtout intéressant et curieux à titre documentaire, car il a subi terriblement les outrages du temps. Mode locale ou singularité, la barbe du personnage se réduit à une simple et longue mèche, affectant la forme d'une corde. C'est une bizarrerie que nous ne nous souvenons pas d'avoir rencontrée ailleurs.

Plein de dignité en même temps que de grâce, le portrait en pied de François Ier de Médicis, donné à Bronzino, sans doute avec raison, si l'on s'en rapporte au caractère de l'œuvre, est, en outre, de qualité remarquable. Le personnage, revêtu de la demi-armure lamée d'or, portant la trousse bouffante sur le maillot gris, pose la main sur un heaume placé à son côté et détourne la tête qui se présente de trois quarts, attitude heureusement trouvée et qui imprime à la figure un mouvement dont van Dyck a plus d'une fois tiré parti. Les portraits du Bronzino, le peintre attitré des Médicis, sont rares dans les collections privées. Celui-ci, d'importance sérieuse, sort d'une collection anversoise, celle, déjà fort riche, du chevalier Mayer van den Bergh.

Sous le nom du Corrège, M. Somzée nous présente le portrait en buste d'un docteur, que sa haute coiffure et son visage ascétique semblent rattacher à quelque Faculté de théologie espagnole. Singulièrement frappante par son grand cachet, par sa profondeur d'expression, cette peinture se pose comme une énigme devant le connaisseur. Le Greco nous a laissé de ces faces longues et émaciées; mais, à la vérité, la peinture est ici moins ample que celle du surprenant peintre de Tolède et serait, au besoin, de son élève Tristan. L'époque même du morceau est difficile à préciser. En somme, problème à résoudre.

Quels peuvent bien être les droits de « Corneille de Lyon » sur l'intéressant Portrait de vieux gentilhomme exposé sous le n° 191? C'est difficile à dire. Les recherches de notre érudit confrère, M. Natalis Rondot, correspondant de l'Institut, n'ont pu aboutir à assigner avec certitude une œuvre à ce Corneille « de La Haye », peintre notable à coup sûr, attendu qu'il fut, conjointement avec Clouet, au service de la cour de France. Le marquis de Laborde voyait en Corneille l'auteur de ces délicates images sur fond verdâtre, répandues dans nombre de musées et qu'on a coutume de ranger dans l'école française. La facture et les dimensions de l'œuvre qui nous occupe, et qui appartient à M. Cardon, de Bruxelles, ne la rattachent pas à la même famille. Elle est datée de 1551.

Le xvii siècle nous procure d'agréables surprises. C'en est une déjà qu'un portrait d'enfant, exposé par le général de Formanoir comme étant le futur Philippe IV, et portant la belle signature : Joaes Pantoja de la A, Regiæ Majestatis Philippi III Camerarius Pictor faciebat, 1607. En 1607, le fils aîné de Philippe III et de Marguerite d'Autriche avait deux ans. Le bambin, qui sera le superbe cavalier dont Velazquez et Rubens immortaliseront la noble prestance, se tient déjà, majestueux, sur le coussin qui lui sert de siège — nous allions dire de trône. Que l'on se représente bien ainsi ce fils de roi que l'histoire nous assure n'avoir jamais souri!

Saluons: voici Rubens. Point portraitiste, à la vérité, mais non moins bienvenu, d'autant que la figure d'Hygie n'a pas, que nous sachions, paru dans des expositions antérieures. Remontant, selon toute vraisemblance, aux années qui suivirent le retour du peintre dans sa patrie, cet excellent morceau ne se dégage point encore des tons roussâtres qui déparent les œuvres du maître à cette époque. La déesse de la santé, vue à mi-corps, le sein découvert, en partie drapée de rouge, tient une patère d'or et verse du poison dans la gueule du serpent symbolique. M. Rooses mentionne plusieurs exemplaires du même sujet; il ne semble pas avoir eu connaissance du tableau qui nous occupe et que nous n'hésitons point à envisager comme exécuté de la main même de l'illustre coloriste. L'œuvre, sans être séduisante, a beaucoup de style et mérite d'être mieux connue. Elle appartient à M. Alph. Allard, dont, au surplus, les contributions à l'Exposition sont des plus remarquables.

Autre Rubens, croyons-nous, le nº 433 du catalogue: Portrait du doge Cornaro, appartenant à M. Roussille. Y a-t-il quelque raison pour accepter la désignation du personnage? Nous l'ignorons. Il s'agit très probablement d'une copie de Titien. L'homme représenté ne saurait être qu'un méridional, mais que le pinceau de Rubens ait passé par là est pour nous chose non douteuse. N'oublions point, d'ailleurs, ce détail important: Rubens a fait graver sous sa direction, par un de ses plus habiles interprètes, Christophe Jegher, cette même tête. La reproduction, en clair-obscur, est en contre-partie, ce qui n'est pas pour infirmer notre appréciation.

De qualité diverse, les œuvres assignées à van Dyck vont d'un portrait en grisaille d'Henri van Balen, apparemment le modèle de l'estampe de Bolswert, à une monumentale effigie en pied du Palatin de Neubourg au grand chien, répétition du tableau de Munich. Entre ces extrêmes se trouve un Charles Ier en buste, de la collection de Blenheim, échantillon de la bonne époque du peintre, mais dont le temps a émoussé les accents; puis un Portrait d'homme, haut en couleur, de trois quarts, dans un pourpoint de satin noir à crevés, excellente et vigoureuse peinture, dont le type fait songer à Kenelm Digby, grand ami de

van Dyck. Cette peinture, qui appartient à M. Ch. Warnant, est, dit-on, le fragment subsistant d'une toile plus développée où figurait un second personnage qu'il a fallu sacrifier à la suite d'un incendie.

Le Portrait d'Anne de Bouchaut, dame Roose de Martinsart, par Corneille de Vos (à M. Roussille), est un échantillon superbe de l'émule de van Dyck. Même à côté de Rubens et de son glorieux élève, de Vos a noblement tenu sa place, et l'on peut dire que s'il a moins de désinvolture que van Dyck, il le surpasse souvent en conscience, comme il égale Rubens en éclat de coloris. Le portrait de l'Exposition, daté de 1623, appartient aux meilleurs du maître et le modelé de la tête y est vraiment supérieur. Les ajustements, la collerette plissée et le corsage de soie brun verdâtre à devant relevé d'or, sont traités avec une adresse rare.

De Vos est d'autant plus digne d'intérêt que s'il a de nombreux points de contact avec Rubens et van Dyck, il n'en demeure pas moins franchement individuel. Aussi, se fait-il rarement confondre avec ces deux illustres contemporains. En bonne justice, on n'en peut dire autant de Juste d'Egmond, un autre Anversois qui fut un des douze anciens de l'Académie française en 1648. Le souvenir de van Dyck, après vingt-cinq ans, se manifeste encore avec une singulière puissance dans un charmant Portrait d'Honorine de Hornes, comtesse d'Ursel, exposé par cette noble famille.

De la même façon qu'il fit poser Christine de Suède, dont il fut le peintre attitré, Egmond revêt ici la jeune femme d'une cuirasse et nous la montre en héroïne, menant par la crinière un lion. Gageons que ses beaux yeux, son engageant sourire et sa taille élégante, ont remporté plus de victoires que la lance dont le peintre a cru devoir armer ce bras gracieux. Le portrait est daté de 1664.

Cette date marque une phase intéressante de l'histoire du portrait, illustrée en Angleterre par P. Lely et qui, en France, doit aboutir à Rigaud. La préoccupation de l'élégance poussée jusqu'à l'afféterie feront la part bien faible à la nature. En Hollande, c'est Nicolas Maes, pas mal représenté ici, faisant à la mode des concessions telles, que des critiques de la valeur de Paul Mantz les jugent inconciliables avec les œuvres de la période antérieure du maître.

A cette époque également, car on y peut lire la date 1671, avec un nom donné par le catalogue comme étant N. Cisann (mais qui, en réalité, comme veut bien me le faire observer M. G. Hulin, de Gand, doit se lire : Nic. Lissant, qui est le nom d'un peintre de La Haye, élève de D. Mytens en 1661) appartient un crâne portrait de guerrier, Jean van Ruisten van Vlaerdingen, au gré dudit catalogue. C'est une effigie de belle allure, qui se ressent des influences de Ferdinand Bol, lequel, au surplus, nous a laissé de ces images guerrières où le personnage se détache en vigueur sur un fond de bataille.

Agréable à faire est, pour le visiteur, la connaissance du peintre Jean Mortel, de Leyde, désigné comme ayant vécu de 1650 à 1719. Les registres de la gilde de Saint-Luc, à Leyde, le donnent comme ayant été attaché, en qualité de peintre de fleurs, au jardin botanique de cette ville. Le tableau, exposé sous son nom par M. Alph. Allard, est un portrait de famille de moyenne grandeur. Les personnages, au nombre de six: le père, la mère, le fils, deux filles et une servante, sont groupés dans un parc, non loin d'une belle demeure dont la silhouette se dessine sur un ciel doré par les rayons du soleil couchant. Le charme de cette intéressante peinture est tout entier dans l'interprétation sin-

cère de sa donnée intime et dans l'harmonie de ses colorations. Peu habile en l'art de flatter ses modèles, le peintre se contente de traduire avec conscience leur figure médiocrement avenante et leur costume peu gracieux. Les fillettes ont l'apparence de petites vieilles et sont déjà non moins solennelles que leur mère ; franchement rébarbative, celle-ci ne paie même pas d'un sourire l'offre d'un fruit que lui fait son fils. Ce qu'a pu produire encore ce concitoyen de Rembrandt, nous l'ignorons. Il est de ceux qu'on aimerait à mieux connaître et dont le nom est à retenir. M. Granberg l'a rencontré dans des galeries suédoises au bas de tableaux de nature morte.

Comme l'œuvre précédente, c'est à M. Allard qu'appartient le joli portrait de jeune femme à mi-corps, tenant un éventail, attribué à Gesina Ter Borch. On sait que les peintures de cette artiste, sœur du célèbre Gérard Ter Borch, sont à peine connues. Celle-ci est signée : G. Terbugh.

Pour communes que soient celles de Jean Miense Molenaer, encore est-il peu fréquent de les trouver sous la forme de portraits. Voyez pourtant l'élégante effigie féminine, également tirée de la collection Allard. Peut-être bien l'auteur de cette page, magnifiquement signée et datée de 1633, s'est-il, dans un rôle qui lui était peu familier, ingénié à trouver pour le portrait une physionomie inaccoutumée, tout ensemble par le choix de la pose et par celui de l'éclairage. M. Bode le range fort justement entre Mierevelt et Palamède. La jeune femme, en riche costume de soie noire et violette, à la coiffe ornée de dentelles, se découpe presque en silhouette sur un fond d'une blancheur en quelque sorte absolue. Cette originalité d'effet, servie par une facture remarquablement adroite et une précision de forme confinant à la dureté, range le portrait en question parmi les plus intéressants offerts à notre étude.

Grâce en partie à la coopération de M. Sedelmeyer, quelques-uns des portraitistes les plus notables de la Hollande comptent, à l'Exposition, des spécimens nombreux et, pour plusieurs, très distingués. Un portrait d'homme en buste, de Frans Hals, se range parmi les bons échantillons de la période moyenne du maître; sept Janson van Ceulen, intéressants surtout comme effigies de personnages connus, tel, notamment, Harvey, auteur de la découverte de la circulation du sang; quatre Mierevelt, dont un portrait fort distingué, celui de la femme du bourgmestre Van der Horst, qu'on pourrait attribuer à T. de Keyser; un très beau portrait de vieille dame d'Albert Cuyp, daté de 1655, plus un intérieur de Michel Musscher, constituent, on peut le dire, un contingent des plus sérieux, grossi par d'autres productions des mêmes maîtres, puisées à des sources diverses. Ainsi Mme Cardon exhibe de Mierevelt un Portrait d'homme et un Portrait de femme, délicats de peinture et d'un bel effet; M. Somzée, un Portrait d'Henriette d'Angleterre en buste, de Janson van Ceulen, à qui nous devons encore un élégant portrait de femme à mi-jambe, daté, ce nous semble, de 1650, exposé par Mme van Bomberghen, d'Anvers.

Des deux portraits de femmes attribués à Govaert Flinck, l'un surtout est remarquable : le nº 48, à M. Buzon. Peint en 1634, il serait dès lors l'œuvre d'un jeune homme de 19 ans, chose faite pour infirmer quelque peu l'attribution.

A « Théodore » (lisons Thomas) de Keyser se rapportent divers numéros du catalogue. Nous donnons la préférence à un excellent petit portrait de femme en buste, à petite coiffe blanche, fraise à tuyaux et corsage noir, pein-

ture très franche, très appuyée, d'un remarquable relief, appartenant à M. Léon Janssen.

La petite tête de vieille, non attribuée, provenant de la même collection, se rattache à Ary de Voos.

Un portrait de famille de Jean Mytens (à M. Meyer van den Bergh), est un spécimen distingué du talent d'un maître qui compte à son actif des pages remarquables, comme le beau portrait de la famille van de Kerckhove, au Musée municipal de La Haye. Ici comme là-bas, les personnages, un père, une mère et sept enfants, sont représentés en pied dans un riant paysage, accompagnés de trois chiens courants.

Daniel Mytens a pu se voir à Londres détrôné par van Dyck. Les peintures de son neveu — de son fils peut-être — offrent des affinités plus évidentes avec celles du maître anversois qu'avec les siennes propres.

Gonzalès Coques, parfois surnommé le petit van Dyck, dont l'exposition nous montre des travaux authentiques sans grande signification, devient, sinon un chef d'école, tout au moins un chef de file, à la suite duquel iront se produire une foule d'artistes pour qui le portrait sera un prétexte à tableau de genre. Un échantillon typique de ce système procède de S. J. van Hellemont, un Anversois mort à Bruxelles, en 1726 (à Mme E. Devis).

Il y a là toute une famille, le chevalier van Turenhont de Poddischoot et d'Arckel, sa femme et cinq enfants réunis dans un paysage. La rareté des œuvres du peintre donne son principal mérite à cet ensemble dont un coloris laiteux ne doit pas nous interdire de louer les qualités d'arrangement et d'exécution.

L'intérêt d'art est évidemment supérieur dans quelques pages françaises de la même époque. Le portrait en pied du prieur de Vendôme, par Jean Raoux (à M. Allard), est un morceau d'incontestable valeur, encore que tout y soit absurde et contre nature. Se figure-t-on le personnage en habit de velours bleu à brandebourgs d'or, assis rêveur au pied d'un arbre dont une branche supporte le gracieux faisceau de son épée et de son bâton de maréchal, tandis qu'au fond, non loin d'un temple de Janus, les bergers et les bergères de cette Arcadie forment une ronde joyeuse

L'intérêt d'art et l'intérêt de curiosité vont de pair, en revanche, dans un Portrait d'homme, un artiste, de Perronneau, inconnu peut-être à M. Maurice Tourneux, appartenant au comte du Monceau. Traitée en manière d'ébauche, cette excellente peinture, datée de 1767, nous montre un personnage approchant de la cinquantaine, en buste et presque de profil. Poudré, il se détache sur un fond gris clair, son habit de satin bleu est esquissé à larges coups de pinceau. Il tient de la main droite un cahier à dessiner.

A ne point passer non plus sous silence un portrait de Greuze (à M. Allard), morceau distingué, absolument en rapport avec les effigies connues du maître, et du même (à M. Schneider) un Louis XVII, aimable, mais où s'accuse avec une moindre autorité la main du peintre. Même observation pour le portrait en buste ou en « gaulle » de Marie-Antoinette (à la comtesse de Biron) œuvre, selon le catalogue, exposée au Salon de 1783 par M^{mo} Vigée-Lebrun, et qui, pour ajouter faiblement au renom de l'aimable artiste, n'en offre pas moins l'intérêt de donner une image non douteuse de l'infortunée princesse.

Le présent siècle compte à l'Exposition quelques représentants assez typiques

de ses diverses tendances. Un portrait de femme de J.-J. Delin, un Anversois fixé à Paris, où il mourut en 1811, intéresse par une interprétation consciencieuse, venant au service d'un savoir puisé à bonne école. Un autre Flamand, le Brugeois Kinson, tour à tour peintre de Jérôme, roi de Westphalie, et de Charles X, est l'auteur d'un portrait d'homme où, dans la coloration comme dans le procédé, se trahit l'influence des peintres anglais alors en grande vogue. Elle se trahit dans une peinture de Philippe-Auguste Hennequin, de Lyon, de même un Français transplanté en Belgique, élève de David, où il devint le maître de Louis Gallait. C'est le portrait du père de Florent Willems.

Représentés par des effigies féminines, David et Gérard concourent pour une part importante à l'attrait de l'Exposition. Du premier, La marquise d'Orvilliers (au comte d'Andlau)¹; du second, et de la même, un portrait de grand style de La marquise de la Grange (au marquis de la Grange) et un portrait de La comtesse de Girardin (au comte de Ludre), d'admirable caractère et qu'aucune œuvre du maître ne surpasse par le choix si délicat des tonalités et le bon goût des ajustements: un châle de cachemire vert sur un corsage blanc. Le portrait de la marquise de la Grange est, indépendamment de sa valeur artistique, un document d'histoire. La main du modèle tient, en effet, une lettre que lui adresse un des quatre fils qu'elle avait à Wagram. Le jeune officier annonce une victoire éclatante et la déroute complète de l'ennemi.

La période romantique a pour représentant principal Th. Couture, de qui M. Durand-Ruel expose le superbe portrait de Baroilhet, daté de 1849. Le portrait du Comte de Mun enfant, par Delaroche (1844), est à peine mieux qu'une simple étude. Un Lawrence, à M. Cardon, un jeune homme de lettres a tout ensemble la distinction et la facile allure qui caractérise le maître.

Bien qu'intéressants, Wappers, Wiertz et Leys le cèdent à M^{mo} F. O'Connell, oubliée de nos contemporains, mais assurément remarquable virtuose. Un superbe Ricard, à M. Brame, un Courbet des plus curieux, peint à Bruxelles en 1858, des de Winne quelque peu vieillis, et un portrait de Boulenger, connu comme paysagiste, qu'il serait plus juste d'appeler une robuste étude de campagnard, telles sont les dernières pièces qu'il importe de signaler à l'attention des critiques et des artistes.

HENRI HYMANS

1. Ce portrait ne doit pas être confondu avec l'original de la même œuvre (au comte de Turenne) qui a figuré à l'Exposition de l'École des Beaux-Arts, à Paris, sous le n° 42, et que M. Jules David a signalé dans sa monographie comme datant de 1809.

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

Les Salons de 1897

Par M. André MICHEL

Un volume in-8° grand colombier de 200 pages, tiré sur très beau papier, orné de 24 planches hors-texte (eaux-fortes, héliogravures, etc.) et de plus de 100 gravures dans le texte.

Le prix de l'ouvrage est de 20 francs servi à Paris, de 22 fr. 50 pour la province et l'étranger.

Adresser les souscriptions au JOURNAL DES DÉBATS, 17, rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois, ou à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, rue Favart, à Paris.



ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE.-LA PLUS LIMPI

30 Millions de Bouteilles

PAR AN

SAVON ROYAL DE THRIDACE * SAVON VELOUTINE

VIOLET, Parfumeur (Recommandés par les Célébrités médicales pour) 29, Bould des Italiene, PARIS

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C

18, rue St-Augustin
(Avenue Victor-Hugo,6
MAGASINS | Rue Championnet, 19

Dans les cas de CHLOROSE et d'ANÉMIE

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base

d'HÉMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE





CHEMINS DE FER DE L'EST

Voyages circulaires dans les Vosges

Les touristes peuvent visiter, avec facilité et économie, la pittoresque contrée des Vosges. Pendant la saison d'été, des trains rapides mettent Épinal à 6 heures de Paris

environ et Gérardmer à 7 h. 1/2.

Des billets circulaires individuels et des billets de famille à prix très réduits, dont la validité de 33 jours peut être à deux reprises prolongée de moitié, moyennant des suppléments de 10 %, permettent de faire le voyage suivant : Paris, Nancy, toutes les Vosges jusqu'à Belfort, Chaumont, Troyes et Paris. Les touristes peuvent s'arrêter à leur gré dans toutes les stations et revenir même dans certains cas prévus, par l'itinéraire emprunté à l'aller.

Ces billets circulaires, individuels ou collectifs, sont délivrés à Paris et dans toutes les gares comprises d'une part entre Paris et Bar-le-Duc, sur la ligne de Paris à Avricourt et d'autre part, entre Paris et Chaumont, sur la ligne de Belfort. On trouve aussi ces billets dans les gares des Compagnies du Nord, d'Orléans et de l'Ouest. Ces deux dernières compagnies délivrent, en même, temps, que le billet, d'aveursion, des billets d'aller, et noteur

pagnies délivrent, en même temps que le billet d'excursion, des billets d'aller et retour pour Paris valables pendant 33 jours et comportant des réductions importantes. La Compagnie du Nord délivre également des billets d'aller et retour ayant la même validité de 33 jours ; les voyageurs venant du Nord ont la faculté de commencer leur voyage circulaire, soit par Paris, soit par Laon, l'itinéraire du voyage d'excursion au départ de Laon est tracé par Reims, Châlons, Nancy, les Vosges, Belfort, Chaumont et Laon. De Laon on gagne très facilement les Vosges au moyen des trains rapides circulant entre Calais et Bâle.

La Compagnie de l'Est délivre, en outre, à des prix très réduits dans toutes les gares situées sur l'itinéraire, des billets d'excursion individuels et de famille pour visiter les

Vosges, au départ de Nancy ou d'Épinal.

Tous les renseignements qui peuvent intéresser les voyageurs sont réunis dans le livret des voyages circulaires et d'excursion que la Compagnie de l'Est envoie gratuitement aux personnes qui en font la demande.

SERVICES RAPIDES ENTRE PARIS & LES VILLES D'EAUX DE BOHÊME

(Carlsbad, Marienbad, etc.), et entre PARIS & BADEN-BADEN

(Saison des Eaux 1897)

Le voyage de Paris aux villes d'eaux de la Bohême, Franzensbad, Marienbad, Carlsbad et Teplitz, s'effectue dans des conditions très rapides et très confortables par l'une des combinaisons suivantes :

En partant de la gare de l'Est à 7 h. 10 du soir, par l'express d'Orient (voitures à lits et wagon-restaurant), on arrive le lendemain matin, à 6 h. 50, à Stuttgard; on y prend à

7 h. 25 un train rapide avec wagon-restaurant qui arrive à Franzensbad à 4 h. 16 du soir, à Marienbad à 4 h. 55, à Carlsbad à 5 h. 22 et à Teplitz à 8 h. 53 du soir.

Les personnes qui ne veulent pas passer la nuit en chemin de fer peuvent quitter Paris par le rapide de 8 h. 35 du matin (wagon-restaurant et voitures à couloir), qui les conduit à Stuttgard à 10 h. 23 du soir, elles repartent de cette ville le lendemain matin par l'express de 7 h. 25, indiqué ci-dessus.

Au retour, le voyage s'effectue dans des conditions analogues, soit directement par

l'express d'Orient, soit avec arrêt et coucher à Stuttgard.

Le prix des places en 1^{re} classe est de 119 fr. 25 pour Franzensbad, 121 fr. 25 pour Marienbad et 125 fr. 75 pour Carlsbad. Le supplément perçu pour le parcours dans le train d'Orient entre Paris et Stuttgard est de 19 fr. 70.

Le service entre Paris et Baden-Baden a lieu également dans de très bonnes conditions

au double point de vue de la rapidité et du confort.

En quittant Paris par le rapide de 8 h. 35 du matin, qui renferme un wagon restaurant En quittant Paris par le rapide de 8 h. 35 du matin, qui renterme un wagon restaurant entre Paris et Nancy, on arrive à Bade, sans changer de voiture, à 7 h. 50 du soir (heure allemande), soit 6 h. 55 (heure française). Au retour, on part de Bade à 8 h. 25 du matin et on débarque à Paris, sans aucun changement de voiture en route, à 6 h. du soir.

Si l'on préfère voyager de nuit, on peut utiliser le train d'Orient jusqu'à Oos: départ de Paris à 7 h. 10 du soir, arrivée à Oos à 4 h. 25 du matin et à Baden-Baden à 4 h. 40. Au retour, on part de Bade à 11 h. 10 du soir pour atteindre Paris à 8 h. 20 matin.

Prix du trajet, en 1^{re} classe, de Paris à Baden-Baden, billet simple 65 fr. 20; billet d'aller et retour, valable pendant 10 jours, 96 fr. 95. Le supplément pour le parcours dans l'express d'Orient entre Paris et Oos est de 16 fr. 65.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets d'aller et retour de Paris à

Berne, vià Dijon, Pontarlier, Les Verrières, Neufchâtel on réciproquement.

PRIX: 4re cl. 101 fr. - 2e cl. 75 fr. - 3e cl. 50 fr.

Interlaken, vià Dijon, Pontarlier, Les Verrières, Neufchâtel ou réciproquement.

PRIX: 1 re cl. 113 fr. - 2e cl. 83 fr. - 3e cl. 56 fr.

Zermatt (Mont-Rose), vià Dijon, Pontarlier, Lausanne, sans réciprocité.

PRIX: 1re cl. 140 fr. - 2e cl. 108 fr. - 3e cl. 71 fr.

Valables 60 jours avec arrêts facultatifs sur tout le parcours.

Trajet rapide de Paris à Interlaken en 15 heures, sans changement de voiture en 1re et 2e classe:

Les billets d'aller et retour de Paris à Berne et à Interlaken sont délivrés du 15 ayril au 15 octobre. Ceux pour Zermatt, du 15 mai au 30 septembre. Franchise de 30 kilos de bagages sur le parcours P.-L.-M.

Billets directs de Paris à Royat et à Vichy.

La voie la plus courte et la plus rapide pour se rendre de Paris à Royat est la voie : Nevers-Clermont-Ferrand.

Durée du trajet : de Paris à Royat, en 7 heures, — à Vichy, en 6 heures 1/2.

PRIX : De Paris à Royat, 1^{re} cl. 47 fr. 80 — 2^e cl. 32 fr. 30 — 3^e cl. 21 fr. 10. De Paris à Vichy, 1^{re} cl. 41 fr. » — 2^e cl. 27 fr. 70 — 3^e cl. 18 fr. 10.

Billets d'aller et retour de Paris à Chamonix (Mont-Blanc).

Vià Macon, Culoz, Bellegarde et Genève ou St-Julien (Haute-Savoie).

PRIX DES BILLETS:

1re cl., 127 fr. 05; 2º cl., 95 fr. 40; 3º cl., 67 fr. 05. (Valables 15 jours avec faculté de prolongation.) Arrêts facultatifs. Franchise de 30 kilog. de bagages.

De Cluses à Chamonix, le trajet s'effectue par les voitures de la Société de correspondance.

Billets d'aller et retour de Paris à Évian-les-Bains et à Genève.

(Vià Macon et Culoz.)

PRIX DES BILLETS :

de Paris à Évian. 1 1º classe, 112 fr. 40; 2º classe, 80 fr. 90; 3º classe, 52 fr. 75 de Paris à Genève. 105 fr.; 75 fr. 60: —

Validité de 40 jours avec faculté de deux prolongations, moyennant un supplément de 10 % pour chaque prolongation.

Les billets de Paris à Evian sont délivrés du 1er juin au 30 septembre. Ceux de Paris

à Genève, du 15 mai au 30 septembre.

Relations directes entre Paris et l'Italie (vià Mont-Cenis). Billets d'aller et retour de Paris à Turin, à Milan, à Gênes et à Venise.

(Vià Dijon, Macon, Aix-les-Bains, Modane.)

PRIX DES BILLETS:

VALIDITÉ : 30 JOURS.

Ces billets sont délivrés toute l'année à la gare de Paris P.-L.-M et dans les bureaux succursales.

La validité des billets d'aller et retour Paris-Turin est portée gratuitement à 60 jours, lorsque les voyageurs justifient avoir pris à Turin un billet de voyage circulaire intérieur

D'autre part, la durée de validité des billets d'aller et retour Paris-Turin peut être prolongée d'une période unique de 15 jours, moyennant le paiement d'un supplément de 14 fr. 75 en 1^{re} classe, et de 10 fr. 60 en 2^e classe.

Arrêts facultatifs à toutes les gares du parcours. — Franchise de 30 kilos de bagages

sur le parcours P.-L.-M.

Trajet rapide de Paris à Turin en 16 heures ; à Milan, en 19 h. 1/2.

BAINS DE MER

ET EAUX THERMALES

(Jusqu'au 31 octobre.)

De PARIS aux stations balnéaires ou thermales suivantes:

1º Billets d'aller et retour VALABLES PENDANT 4 JOURS

Aller: le JEUDI (depuis 5 heures du soir), le VENDREDI, le SAMEDI ou le DIMÂNCHE.

Retour: le DIMANCHE ou le LUNDI seulement.

	100							100	-
De PARIS aux gares suivantes:	100	lasse	2e c	lasse	De PARIS aux gares suivantes :	1º clas	se	2e cl	88Se
DIEPPE (Pourville, Puys, Berneval) .	26	f. »	171	.50	BAYEUX (Arromanches, Port-en-Bessin				
TOUFFREVILLE-CRIEL EU (Le Bourg-d'Ault, Onival).	29	5)	19	50	Saint-Laurent-sur-Mer, Asnelles). ISIGNY-S-MER (Grandcamp-l-Bains).	36 f. 40		30	. »
LE TRÉPORT-MERS	29	50	20))	MONTEBOURG (Quinéville, Saint-		7		
St-VALERY-EN-CAUX (Veules) . CANY (Veulettes, les Petites-Dalles) .	29	.))	19	50	Waast-la-llougue, Barlleur) (parcours par le chemin départemental de))	32	»
FÉCAMP (les Petites-Dalles, les Grandes-Dalles, St-Pierre-en-Port).	30)	21	50	par le chemin départemental de Montebourg et Valognes à Barfleur, non compris dans le prix du billet) VALOGNES.	45		33	50
FROBERVILLE-YPORT	1				CHERBOURG	50	>>	36))
LES LOGES-VAUCOTTES-SUR- MER (Vattetot-sur-Mer)			300		COUTANCES (Agon, Coutainville, Régneville)			33	50
ÉTRETAT (Bruneval)	30))	22	,,	DENNEVILLE (halte)	50		34))
LE HAVRE (Sainte-Adresse, Bruneval).	00				BARNEVILLE (halte)			34	50
HONFLEUR.			0.0		CARTERET	50))	35	"
TROUVILLE-DEAUVILLE (Villerville)	30	3)	21	50	Bouillon-Jullouville)	45))	32))
BLONVILLE (halte)	30		22		MONTVIRON-SARTILLY (Ca-	100			
BEUZEVAL (Houlgate)	1		-		rolles, Saint-Jean-le-Thomas).	45))	31	50
DIVES-CABOURG (Le Home-Varaville) .	33))	23))	EAUX THERMALES	19.70			
LUC (Lion-s-Mer) LANGRUNE.) Ces prix Comprension Compr))	25))	FORGES-LES-EAUX (Seine-Infé.)	10		12	
DED NITO DEC nent le par-	1				Ligne de Dieppe par Gournay BAGNOLLES-TESSE-LA-MADE-	10	>>	12	"
COURSEULLES (Ver-s-Mer). en cde-f.	(35))	26))	LEINE (par Briouze)	36))	24))

2º Billets d'aller et retour VALABLES PENDANT 33 JOURS

(Jour de la délivrance non compris)

BAYEUX.	PLANCOET (La Garde-Saint-							
ISIGNY-SUR-MER.	Cast. Saint-Jacut-de-la-Mer) 56 f. 37f.80							
MONTEBOURG-VALOGNES .	LAMBALLE (Pléneuf, Le Val-André, Erquy). 57 50 38 85							
CHERBOURG	SAINT-BRIEUC (Binic, Portrieuc, St-Quay). 60 20 40 65							
COUTANCES	LANNION (Perros-Guirec,							
CARTERET - BARNEVILLE (halte) dece last on	MORLAIX (St-Jean-du-Doigt.)							
URANVILLE	Plougasnou-Primel) 72 15 48 70							
MONTVIRON-SARTILLY	LANDERNAU (Brignogan 77 55 52 35							
LA GUUESNIERE-CANCALE	BREST							
SAINT-MALO, SAINT-SERVAN	PAIMPOL							
(Paramé, Rothéneuf)	SAINT-POL-DE-LÉON							
DINARD (St-Enogat, St-Lunaire St-Briac)	ROSCOFF (Ile de Batz)							
Lancieux).	SAINT-NAZAIRE							

NOTA. — Les billets de 33 jours peuvent être prolongés une ou deux fois de 30 jours, moyennant le paiement, pour chacune de ces périodes, d'un supplément égal à 10 0/0 du prix du billet.



FERAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS FOURNTURES pour Peintur Phuile, PAG

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET

56, rue de Bondy, 56, Paris 4

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

COMMENT DISCERNER LES STYLES

Du VI au XIX Siècle Par L. ROGER-MILÈS

Illustré de deux mille gravures.

EDOUARD ROUVEYRE, éditeur, 76, r. de Seine, Paris.

Spécimen gratis et franco.

EM. PAUL & FILS & GUILLEMIN

Libraires de la Bibliothèque Nationale (Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1794) 28, Rue des Bons-Enfants, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. —Rédaction de Catalogues. — Commissions.

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

GRAVURE8 DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8º colombier Prix: De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité.

5, Rue de la Terrasse (Boulevard Malesherbes)

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

LES BEAUX-ARTS

THE FINE ART & GÉNERAL INSURANCE CO Led Polices incontestables - Capital: 6.250,000 fr.

Compagnie d'assurances à Primes fixes contre l'Incendie, le Vol, l'Infidélité des Employés, les Accidents et tous risques. Pirection générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS

TABLE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée (4º SERIE, 1881-1892 COMPRIS)
EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE Prix: 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

FERDINAND GAILLARD

BN VENTE Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts Prix ; De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve

E. JEAN-FONTAINE, Libraire

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES (Catalogue mensuel franco sur demande) ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÉQUES Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER H. LECLERC et P. CORNUAU, Sucre

219, rue Saint-Honoré, Paris Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries,

incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES
Catalogue mensuel

LA

DES BEAUX-ARTS GAZETT

CCURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

ÉTRANGER FRANCE États faisant partie de l'Union postale : Un an: 68 fr. Six mois : 34 fr. Paris Un an: 60 fr. Six mois: 30 fr. Départements - 64 fr. 32 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît le 1° de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la Gazette des Beaux-Arts offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la Gazette des Beaux-Arts compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer : dégénéré, il suffit de nommer :

MMI Bode, Bonnaffé, H. Bouchot, M' de Chennevières (de l'Institut), de Champeaux, G. Frizzoni, de Fourgaud, de Geymüller, S. de Giacomo, A. Gruyer (de l'Institut), J.-J. Guiffrey, Henry Hymans, Lafenestre (de l'Institut), Paul Lefort, Mabilleau, Lucien Magne, Maurice Maindron, A. Marquiller, Roger Marx, Maspero (de l'Institut), André Michel, Émile Michel (de l'Institut), Ém. Mollnier, Eug. Müntz (de l'Institut), P. de Nolhac, Gaston Paris (de l'Institut), B. Prost, Salomon Reinach, Ary Renan, Édouard Rod, Saglio (de l'Institut), Six, Schlumberger (de l'Institut), M. Tourneux, W. de Seidlitz, Ch. Yriarte, etc. etc.

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts recoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITE

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les con-cours artistiques; les renseigne sur le prix des objets d'art; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN: 5 francs.